نحن الآن

وثيقة تاريخية

سميح القاسم



■ نحن الآن معي، هنا في داخلي. هنا في المصعد المعطوب بين دورين لا ثالث لهما. أباريق وطاسات نحاسية على الشرفات. وضوءٌ غير مكتمل أبداً. ونساء عاريات عاريات في المقابر العسكرية الخاوية.

• نحن الآن معي، هنا في داخلي. فلاحون يحرثون قنوات التلفزيون ويسقون بدموعهم أشتال الفيديو. عُمال أرِقون. أرِقّاء بلا عتق. كتب عتيقة. أجهزة إعلام مواخير. هيئات تخطيط قومية، بملاعق الخشب إياها، بقصعات الفخار إياها، بالليل المحيط ـ الأوقيانوس. نحن الآن.

• نحن الآن معي، هنا في داخلي. زبد. نراجيل. سيارات أجرة قذرة. مصابيح عمومية نسيها طاقم البلَدية لذاكرة العَسَس. موانيء تتذكر وتبكي. تتذكر وتضحك. تتذكر وتصمت إلى الأبد. نحن الآن.

• هنا. لا نحن. لا آن. لا هنا. سيّاح يتورّطون مرةً واحدةً ولا يعودون أبداً. «باي باي» بابتسامةٍ صفراء. «باي باي»، «فَكّ أفّ». الموسوعة الأقل دقةً من مهرج. الشعراء الأقل شِعراً من مُخبر. الصحف الأقل صحافة من حصيرة. والمؤتمرات المؤتمرات المؤتمرات الأكثر يُتماً من يتيم فَقَد والديه في غارة جوية طازجة. فَقَد دموعه. فقد رُعبه. نحن الآن.

• أعود قليلاً. أتريث كثيراً من أجل الدقّة. محاولة أخيرة للفكاك من التعميم المحرج. لا فكاك. لا فكاك. وردةٌ مفترسةٌ تمدّ مجسّاتها المعدنية الى القلب. القلب المتعب المريض الوحيد والأخير. ميشيل دبغي، بالمناسبة. شِعْب بوان، بالمناسبة. والآفاق الذي اسمه وصفته وطالعه أحمد بن الحسين المتنبي. لُعبة. ضربة العمر. تكسب أو تخسر. سيان الترجمات والأصول، الصمت والكلام، الهيولى وبراميل النفط الخام. سيان التعب جنوناً والجنون تعباً. نحن الآن.

• على مفترق الطرق تصهل الأفعى. يخرج الخيّالة من لوحات الزيت المغبّرة ويقفون طابوراً أمامَ فرقةِ الإعدام. يوزعُ جنود الاحتلال حلوى على يتامانا ويطلقون نيرانهم الرشاشة في الهواء

المنعش لنجد الوقت الكافي للسقوط مرة أخرى مرةً في الفِراش ومرة على أحذية العسكر. نوزع الحلوى على شهدائنا ونرقص في الأعراس حتى ساعة متأخرة من الليل. حتى نُعاس بناتٍ آوى حتى سقوا نجمة الحُلم الأخيرة عن شجرة لم تُثمر من قبل ولم تُقطع من قبل لأنَّ البلطة معدَّة للعنق وشهادة الماجستير مريضةً بالدهشة المزمنة والأطباء يتسفَّعون على سطح المستشفى في المدينة الطبية، الثكنة العسكرية، البار، الكازينو. ويقول له: أمي رأت أمَّكَ هناك. فيقول له: وماذا كانت أمك تفعل هناك؟ وتقول لك: سأقول للعالم أن أختك زانية وأذهب أنت لتثبت للعالم أنَّ لا أختَ لك. ويقول له: نحن الآن في حضيض الحضيض يا بُني. نحنِ الآن في قرارة الهاوية. لن تدركنا يد امرىء القيس لأنه مشغول بمُلك أبيه ابن الكلب الملتجىء إلى الروم هُوذا يُصبح نَسَقاً. يُصبح أنموذجاً تاريخياً. شرعيَّة غير شرعية. ويقول له: وماذا كانت أمك تفعل هناك؟ نحن الآن.

• لعله المرض. لعله الخوف على الأولاد. لعله المستقبل المصنوع من بلاستيك لا نصنعه. لا أصنعه أنا بالتأكيد. والأولاد، ماذا يفعلون؟ ماذا يستطيعون أن يفعلوا بما أورثهم من صيغ ضائعة في حلم ضائع في لغة ضائعة في وقت ضائع ضائع ضائع؟ خدعة الأمل هذه. العمر الذي مَلَكَتْني بدايتُهُ ولم تورِثْني نهايَته. الأولاد السذج الأبرياء. يلعبون بلا خرائط. لا يرون في الجرائد الملونة سوى طيارات ورقية موعودة. الأرض الموعودة. أية كذبة؟ أي عبث؟ لا تضحك يا بُني. لا تضحك. نحن الآن.

• كيف حدث ما يحدث؟ بأكواع متورِّمة غيظاً. بأنابيب الإنفوزيا في غرف العلاج المكثَّف. والانتظار في الممرات المضاءة بالنيون المُرعب. كيف حدث ما يحدث؟ لا أحد يذهب إلى شواطىء السباحة. لا استجمام للموتى. لا ضحك للمفلوجين. لا وقت للمراجعات. إصمت. تناول طعامك واشكُر. لا تتوقع. لا تحسب. لا تستطرد. طرادات. حاملات طائرات. جلبة في ملاعب الغولف. يأتي المَلِك. يذهب المَلِك. ضحكات مقتضبة. غمزات ثريّة على المرجة الخضراء دائماً قبالة البيت الأبيض. وهدوء على ملاعب الغولف. انها القيلولة المطمئنَّة. القيلولة المتخَمَة الصلفَة ولا شيء سوى ذلك. نحن الآن.

• أذكُرُ أيضاً دَوْخَةَ الخزي الدامي في المطارات. تلك الشبهة الوصمة. أذكر الاستهبال الواضح في سلوك البائع الصغير وخادم الفندق. أذكر الوحام الحيواني لدى تلك السيدة الدهشة: عربي وجنتلمان؟ أوه فانتاستيك. وأذكر الغوريّ والسعدان، الطبلة والمزمار. ولَمَ لا؟ لِمَ لا تسير الأمور كما ينبغي أن تسير؟ لماذا تهددُ أغنيتي استقرارَ البورصة في نيويورك أو طوكيو؟ لماذا؟ لماذا؟ ونحن الآن.

• سيمشي كُتَّاب السِّيَر على الشوك. يقبض الشعراء جمر قصائدهم. يعضّ الخطباء ألسنتهم وحقائب السمسونايت الموصدة بحذر شديد على هواء معقَّم. من التُربةِ تأتي الشجرة. من الشجرة يأتي ما يأتي، ثانوياً، هامشياً، ومن حقيبة السمسونايت تأتي الخديعة الجوهرية. هنا يكمن السر هنا تبدأ المعضلة. تتفلع أكواز الرمان عمّا أثمَرَ الجهد، عن الأطفال الجدد في الظرف غير المناسب. وماذا يقول المخبر الصحفي؟ ماذا يستطيع أن يقول، ما دام هو الآخر لا يملك سهماً في صناعة البلاستيك، في ورشة المستقبل.

ونحن الآن.

• أمدّ يدي إلى مداها فترتجف. أمد قلمي إلى ورقته فيرتجف. أسأل قلبي ألا يخذلني فيرتجف. تمشط ريح الليل أشجار الحديقة فترتجف. هكذا تتضح معاني الهزات الأرضية لا في أرمينيا فحسب. ولا في إيران فحسب. بل في أصقاع الروح جميعاً وفي تضاريس الجسد مأخوذاً مملوكاً مُستهلَكاً. والصحراء التي أشتهي والتي تجعل الملاذ ممكناً ثم تجعله مستحيلاً ثم تنغلق على ذاتها داخل جسدها المباح المستباح، داخل امرىء القيس المتكرر بمُلكِهِ الضائع ورومِهِ القادمين كالجراد. نحن الآن.

من أغاديرَ إلَى قلبي مروراً بالمُكَلَّا
قلتُ كَلَّا
ألفَ كَلَّا

وإلى قلبي، من الموصل والشام
مروراً بصفدْ
بَلَدٌ ينسى بَلَدْ
قُل هو الله أحَدْ
قُل هو الله أحدْ

• ونحنِ الآن معي وبدوني. في سحابة القصدير في وشم البدوية الأخيرة. ثُلاثاء تُغادر أسبوعَها. تفاحة تتقمَّصُ حجراً. وردة منججة بمجساتها المعدنية السامة. تحاصر وجعي. تحضني على نسيان حُبها العالق في القلب مثل درّاجة هوائية في زحمة السير. ميادين مكتظة بلا أحد. شوارع تحاذيها شوارع تحاذيها أرياف متراجعة أمام التصحُّر والغزو الأجنبي. ونحن الآن.

أين الكلب الملتجىء الى الروم، هوذا يصبح نسقاً يصبح أنموذجاً تاريخياً!

بينَ لحمي المُقيمِ على صَلَوات مرارَته الجارحةْ
ورحيلِ دَمي
آخ. كم تشبه الليلة البارحةْ
بَين صوتي وبَين فمي
لغةٌ واضحةْ
آنَ لي
آن أن أقرأ الفاتحةْ. . .

ونحن الآن. . .

توقيت محليّ على ساعاتِ الوطنِ الخَرِبَة. ساعات على الوطن الخرب. خراب على الساعات والوطن. وطن بلا ساعات وبلا وطن. جماهير تزدَرِد الخراب. الخبز. الخبيّزة. الخُبث. الخَطيئة. الخَطَر. الخِصيان. العِصْب بلا ثمر. ثمر بلا طعم. ثمر من بلاستيك لم نصنعه نحن. وبالتأكيد لم أصنعه أنا. وأسئلة أخرى لا تنتظر جواباً.

ماذا؟ كيف؟ لماذا؟ متى؟ أين؟ مَن؟ هل؟ أ؟ هَب؟ أفَ؟ أسَ؟ أسئلة بلا إجابات. إجابات بلا أسئلة. توقيت محلِّي خَرِب. موازاة تامة وبلا مكان على الإطلاق.

ونحنُ الآن.

لن تُحاولَ الأرضُ أن تنشقَّ لتبتلعني. فلأُحاولْ إذن أن أنشقَّ لأبتلع الأرض. أنا الآن. . ☐



الانقلاب الثقافي

التجلي الجديد للحضور النفطي

كمال أبو ديب

■ تبنَّيتُ، في أكثر من مجال سابق، أطروحة أساسية حول التغيرات السياسية - الاقتصادية - الاجتماعية - الثقافية التي شهدها الوطن العربي منذ عام ١٩٧٣. وقد اخترت هذا التاريخ لأنه يمثّل مفصلاً حاسماً من مفاصل التطور في الصراعات الدائرة في المنطقة، ولأنه بداية ما أسميته «الانقلاب النفطي»، ولأنه، أيضاً، زمن الانجاز العربي الأهم، وهو حرب تشرين، في صراعنا مع اسرائيل.

وقد بدا هذا المفصل لأول وهلة، نقطة بزوغ للعرب على مسرح العالم المعاصر تضعهم في موقع يستطيعون منه الاندفاع ليتحولوا الى قوة عالمية حقيقية. وقد كان أبلغ تعبير عن هذا التصور الجديد للعرب، في حينها، تركيز الصحافة العالمية على الوطن العربي من حيث هو طاقات هائلة جديدة. وتجلى ذلك في العنوان الذي اختارته مجلة اميركية، أظنها Time (ولا أستطيع التأكد من ذلك الآن، وقد تكون (Newsweek) أصدرت عدداً خاصاً يحمل على غلافه صورة لعربي والعنوان التالي: The Arabs - New Pride and Power (العرب. كبرياء وقوة جديدتان). أما الأطروحة التي قدّمتها فهي أن قوى الهيمنة العالمية، وبعض شركائها في الوطن العربي، أدركت الخطر الداهم الذي يواجهها لتشكّل هذه القوة الجديدة. إذ أن مركز هذه القوة كان المركز الفعلي لحركات التحرر والنهضة والتحديث في الوطن العربي منذ أواخر القرن الماضي. وها هوذا المركز يبلغ نقطة من التطور يصبح فيها قادراً على قطف ثمار قرن كامل من الجهد تقريباً لاحتلال موقع متقدم في العالم. كما أن هذا المركز كان، بشكل خاص وعميق الدلالة والأهمية، البؤرة الفعلية لحركة التحرر والنهضة العربية في موجتها الثانية متمثلة في المد القومي - الاشتراكي - العلماني الذي فجّرته التنظيمات والأنظمة «التقدمية» العربية، وعلى رأسها ثورة يوليو وجمال عبد الناصر، منذ الخمسينات. وتستمر الأطروحة



لتتكامل قائلة إن قوى الهيمنة العالمية وشركاءها الداخليين، مدركين الخطر القادم ـ الحاضر، انقضوا، مجمعينَ كل طاقاتهم، على هذه القوة البازغة، لاستيعابها، واحتوائها، وتدجينها ثم تدميرها تماماً. وكان الهدف الاستراتيجي لهذا الانقضاض ما أسميته «تقويض المركز» ثم «انزياح المركز أو ازاحته». أما الأساليب فقد كانت متعددة، ومختلفة البهارج والألوان والأقنعة. كما تعددت المراحل التكتيكية، ومواقع التركيز للضربات واتجاهاتها.

وما أعنيه بـ «تقويض المركز» هو أن يتمّ تدمير مركز الحركة التحررية النهضوية العربية فيزيائياً ومن حيث هو قوة سياسية ـ اقتصادية ـ عسكرية ـ ثقافية في آن واحد. أما التدمير الفيزيائي فكان محوره الأول لبنان وسورية والعراق وحركة التحرير الفلسطينية. وقد دمّر لبنان فيزيائياً، وأجبرت سورية على الانخراط في معارك طويلة وفعلية في لبنان، وأقحم العراق في حرب ضد ايران، ووجهت الضربات المتوالية إلى حركة التحرير الفلسطينية لتمزقها وتحولها إلى فئات متناحرة وتدمرها فعلياً. وأما على المحور الثاني فقد كان التكتيك هو تفتيت المركز عسكرياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً. وقد تم ذلك فعلاً باجهاض حرب تشرين مباشرة، (الاقتحام الاسرائيلي والمعاهدات) ثم بادخال مصر في معاهدة السلام مع اسرائيل واخراجها من الصراع الذي يقوده المركز، وتمزيق الوشائج التي ربطت قوى المركز قبل ذلك لزمن لا بأس به.

أما ما عنيته «بانزياح المركز» أو «إزاحة المركز» فهو السعي الى «زحلقة» مركز الفعل السياسي ـ الاقتصادي ـ الثقافي في الوطن العربي ونقله من المركز التاريخي (القاهرة، بغداد، دمشق، بيروت، فلسطين) الى الأطراف أو الهوامش ثم احلال الأطراف تماماً محل المركز القديم وتكريس الأطراف بوصفها المركز الجديد للفاعلية ولممارسة الوجود العربي في المنطقة وفي العالم.

وقد شملت الخطوات التكتيكية التي استخدمت لانجاز هذا الهدف الاستراتيجي ما يلي:

١ ـ السعي إلى إظهار المركز القديم بمظهر المسؤول عن كل ما أصاب الوطن العربي من مشكلات وإخفاق واحباط خصوصاً في مواجهة اسرائيل، وفي تحقيق الرخاء المادي والتحوّل (الاشتراكي) الى مجتمع منتج صناعي، وتحقيق الوحدة العربية.

٢ ـ توحيد هوية المركز بمفاهيم الاشتراكية، والشيوعية، والالحاد، والعلمانية، واليسار، والارتباط بالاتحاد السوفييتي، في نفس الوقت، بحيث تصبح الحجة القائمة ما يلي:

«انظروا أيها العرب! ما الذي أدت اليه الاشتراكية، واليسار والعلمانية، والقومية، والارتباط بالروس؟ لقد أدت الى اخفاقكم الدائم، وإحباطكم، وفشلكم في تحقيق الوحدة، والرخاء، والانتصار على اسرائيل.

اذن ارفضوا هذه المفاهيم والأنظمة التي تمثلها وتتبناها وابحثوا عن بديل آخر هو المنقذ الوحيد لكم. وهذا البديل موجود لديكم ولا حاجة لكم للبحث عنه. فقط عودوا اليه، الجأوا اليه. إنه الدين والتراث الديني والفكر الديني والحياة الدينية».

٣ ـ إبراز الأطراف بوصفها المصدر الحقيقي للقوة والنفوذ والتأثير العالمي والكبرياء والاحترام عالمياً والنهضة والرخاء والتقدم. وقد برز ذلك فوراً بتضخيم دور النفط واعتباره المصدر الأول ـ بل الوحيد ـ لحضور العرب الفاعل في العالم وقوتهم الجديدة. وتضخيم دور النفط كان تضخيماً لدور دول الأطراف وابرازها بوصفها مركز ثقل على الصعيد العالمي من خلال قوتها المالية ـ الاقتصادية وعلاقات المشاركة بينها وبين قوى الهيمنة العالمية وبشكل خاص الولايات المتحدة الاميركية.

٤ ـ توحيد هوية دول الأطراف ـ المركز الجديد بالملاذ الجديد وهو الدين. لا دين إلا ما تمثله هذه الدول. فهي مركز القوة الدينية والدعوة الدينية ومركز الثقل المالي ـ الاقتصادي، ومصدر الحضور الفاعل للعرب في العالم، كل ذلك في آن واحد.

٥ ـ طرح الصراع في الوطن العربي بصورة جديدة تماماً. فهو ليس صراعاً بين العرب واسرائيل، أو بين أنظمة رجعية وأخرى تقدمية، أو مفاهيم وتصورات سياسية وتناقضات اجتماعية، بل صراع بين الدين وأعداء الدين؛ بين الايمان والكفر؛ بين العقيدة والالحاد، بين الأفكار الهدامة للتراث والشخصية المحلية ـ العربية، وبين التراث الذي يحفظ لهذه الشخصية جوهرها.

٦ ـ نفي الوجود القومي ومفاهيم القومية بكل صورها، واحلال الوجود الديني ومفهوم الأمة الدينية محل الأمة القومية.

تضخيم دور النفط كان هدفه تضخيم دور دول الأطراف وإبرازها بوصفها المركز

ولقد أدّت الجهود الخارقة التي بذلتها القوى الشريكة في وضع هذا المخطط وتنفيذه ـ غربية وعربية ـ الى تحقيق إنجازات باهرة. فقد فوّر المد الديني وغاضت الحركة التحررية النهضوية وانزاح المركز تماماً. أصبح الهامش هو المركز الجديد الذي يهرع إليه قادة المركز القديم للاستشارة والمباركة، على أقل تقدير، ويعتمدون عليه كلية في إبقاء مجتمعاتهم واقفة على قدميها اقتصادياً.

ولقد كان لهذا المخطط نقاط ضعفه وجوانبه الخفية في آن واحد. فقد كانت كل خطوة منه ذات مضاعفات في اتجاهات أخرى. ولعل أول هذه المضاعفات أن يكون ما تعنيه قوة المركز الجديد بالنسبة لقوى الهيمنة الغربية ـ شريكتها. صحيح أن هذه القوى أرادت إبراز قوة المركز الجديد مالياً واقتصادياً وسياسياً وتفريخ حركة دينية طاغية تدعم وترسخ هذه القوة، لكن صحيح أيضاً أنه، على صعيد آخر، كانت مصالح قوى الهيمنة تقتضي أن تظل قوة المركز الجديد محدودة في الواقع الفعلي وأسيرة تتحرك في المجال المحدد لها سلفاً. أي أن تناقضاً برز ـ تصورياً ـ بين إبراز القوة الجديدة وبين مصالح الغرب الحقيقية. وكان ذلك يتطلب حلاً. وقد وضع الحل مع التصور الأساسي: تضخيم قوة دول الهامش ـ المركز الجديد في المنطقة العربية، وإبرازها عالمياً في صورة الخطر الذي يهدد الغرب وتشويه صورة العربي من خلالها ووضعها مالياً واقتصادياً داخل عجلة الاقتصاد الغربي تماماً. تضخيم قوة النفط والسعي الى تنفيس بالون هذه القوة في آن واحد، عن طريق العمل على إيجاد بدائل له، أو استنفاده في المنطقة، أو دفع اسعاره إلى الأدنى بانتظام. . وامتصاص لقوة المالية ـ الاقتصادية لدولة عن طريقين: إدخال عائداتها المالية داخل شبكة المصارف والاستثمارات الغربية، أي أسرها وتحويلها الى قوة جديدة إضافية في تسيير عجلة الاقتصاد والصناعة في الغرب بدلاً ◄

من كونها منافسة لها؛ وخلق المجتمع الاستهلاكي الذي يدفع بهذه الدول إلى انفاق معظم عائداتها على استيراد منتجات الغرب من الابرة الى الصاروخ مروراً بالرولز رويس والكاديلاك والبوينغ الخاصة والحمامات الذهبية والمراحيض الفضية وشبكات الطرق الجاهزة والقصور التي تسلم «على المفتاح» والجواهر النادرة ووصولاً الى اللوحات الفنية والقصور التي هجرها أصحابها في أوروبا وأميركا فأغري العرب بشرائها لتعليق جلابياتهم المقصبة فيها، أو لحفظ حريمهم أو، كما في حالة متقدمة جداً أعرفها «لتعليق لوحاتهم الفنية فيها!!!».

أما نقاط الضعف والمفارقة في المخطط فقد كان أولها أن التطبيل لفشل الأنظمة التحررية وإخفاقها جاء في اللحظة نفسها بالضبط التي حققت فيها هذه الأنظمة فعلاً أول انتصار لها ـ مهما كان جزئياً وفاضحاً ـ وهو التقدم العسكري والتقني الذي أظهرته سورية ومصر في حرب تشرين، خصوصاً بالمقدرة التي بهرت الاميركيين على استخدام الصواريخ الروسية المتطورة ـ وتحقيق درجة عالية من التنسيق وبوادر الوحدة القومية العملية والشعورية، وامتلاك القدرة على التخطيط بعيد المدى واتخاذ المبادرة العسكرية والمفاجأة وإجبار الدول المترددة على الانخراط في الحمى الشعورية القومية الكاسحة. كانت تلك مفارقة مذهلة بحت: في لحظة النصر يهجم المخطط ليقول هذا هو مصدر الفشل. وقد تحقق النجاح للخطوة التكتيكية بمهارة المخططين الاميركيين وعلى رأسهم هنري كيسنجر وكانت أولى الأفكار إجهاض النصر الجزئي فوراً بالاقتحام الاسرائيلي «المفاجىء لمن؟» لمصر، ويكشف حقيقة أن حرب السادات كانت حرب تحريك لا حرب تحرير، ثم بجر السادات (هل كان الأمر جراً فقط؟ أم استقبالاً؟) الى سلسلة المعاهدات التي تتوجت بزيارته للقدس ثم بكامب ديفيد.

احدى سبل السيطرة على اللعبة بروز الغرب واميركا في صورة المدافع عن الاسلام

وأما نقاط الضعف فقد كانت أكثرها وأعمقها تهديداً للمخطط النقطة التي كانت بؤرة التصور الفعلية للمخطط بأكمله: أي إثارة الحمية الدينية وتفريخ الحركة الدينية.

ولقد تجلى هذا الخطر الحقيقي بعد سنوات من فاعلية المخطط ونجاحه، وكانت آثاره أهم ما أدى الى خلخلة المخطط والاضطرار الى ادخال تعديلات عليه والتصرف بعصبية احياناً وبنزق غير مخطط له أحياناً، إما من قبل قوى الهيمنة الغربية أو من قبل شركائها العرب. أما كيف حدث ذلك، فبالطريقة التالية:

لقد رافق انتشار المد الديني المطلوب من قبل المخططين انتشار لهذا المد خارج الوطن العربي. وكان ذلك كله مباركاً في البدء، وبدا تعبيراً عن النجاح الساحق للمخطط لأنه كله يخدم الأغراض نفسها ويؤدي إلى تطويق الشيوعية والاتحاد السوفييتي. لقد انتشر هذا المد في تركيا وافغانستان وباكستان و. . . ايران.

وكانت تلك بالضبط الهوة المفتوحة التي لم ير المخططون بدءاً مدى عمقها ولا حسبوا أنها قد تفتح قيعانها لهم هم أيضاً. فايران كانت مضمونة قبل بدء المخطط، من وجوه أخرى ولعلاقات أخرى. أما انتصار المد الديني فيها الآن فلم يكن محسوباً حسابه.

والواقع، أن أصحاب المخطط هللوا لانتصار المد الديني في إيران أولاً، وظنوه وجهاً آخر من وجوه نجاح عملهم وتعبيراً عظيماً عن البعث الديني في المنطقة وفي العالم. وسارع العرب المعنيون الى التهليل والتكبير والتسبيح للمعجزة الجديدة. لكن حساباتهم كانت خاطئة.

فلقد أدّى تحريك الحمية الدينية الى تحريك لشيء ملازم لها في كل مراحل تاريخنا دون استثناء وهو: العصبية الدينية والمذهبية، عصبية الملل والنحل، والانقسامات المرعبة التي كانت أشد القوى تأثيراً في شل اندفاع الحضارة العربية تاريخياً. وفي بلدان هي فسيفساء من الفرق والملل والنحل كان أسهل الأمور هو أن يحدث ما حدث، وأن يبدأ التناحر والتمزيق الشرس والتكفير و. . الحروب طبعاً. ودخلنا المراحل الأكثر ارعاباً من تمزيق لبنان والمرحلة الأكثر تعقيداً في الخليج بانفجار الحرب العراقية ـ الايرانية.

هل كان المخططون يسعون اصلاً إلى مثل هذا الايقاظ للعصبيات الدينية والمذهبية استكمالاً لمخطط التفتيت والتمزيق الذي وضعوه للمنطقة؟ ذلك ما أجدني غير قادر على حسمه في تصوري للأمور. قد يكون الشركاء الغربيون سعوا أصلاً الى ذلك. أما الأطراف العربية فقد تكون الأمور فاجأتها: قد يكونون في حمى حمياهم الدينية لم يحسبوا أي حساب لاثارة مثل هذه النعرات، في عالم اعتبروا أنفسهم فيه، حماة الدين والديار وممثلي الأغلبية المذهبية الساحقة، ولم يدخلوا إيران في حسابهم باعتبارها قوة ضخمة من قوى المعسكر المذهبي الآخر. وقد يكونون، في حمى الحمية المالية والاقتصادية، ظنوا أنفسهم قادرين على السيطرة على كل الأطراف المذهبية: شراء، أو متراً، أو بدعم القوى المذهبية المناصرة لهم حيثما وجدت هذه الأقليات وإبقائها أقليات خاضعة إن لم تكن مناصرة مشتراة.

وفيما نجح المخطط في إبراز قوى التحرر العربية كقوى فاشلة، رغم المفارقة التي أشرت اليها، فإنه لم ينجح في تجاوز هذه العقبة الجديدة. بل إنه لمّا ينجح حتى الآن. رغم إيقاف الحرب العراقية ـ الايرانية في لحظة بدت معها إيران خاسرة منهارة، ورغم كل التنظيمات الدينية التي نشرها سادة المركز الجديد في المنطقة وحول العالم، مؤيدة لموقعهم ومنافحة عنه، ورغم حملات التشهير والتكفير الرسمي التي أصدرها فقهاؤه ومشرعوه. لقد انكسر القمقم، فيما يبدو، وخرج منه لا مارد بل ماردان متصارعان. ونحن لم نشهد بعد سوى بداية صراعهما. وعلى الله الاتكال وهو نعم الوكيل.

٢

لم تطرح الخمينية ـ (والايرانية) نفسها كامتداد للانبعاث الديني الذي حدث في العقد السابق، كما فهمتها قيادة الحركة الدينية العربية حين صفقت وهللت لها أولاً، بل طرحت نفسها بديلاً للحركة الدينية العربية، لما يمكن أن نسميه «الاسلام السعودي». وقررت الخمينية تكرار اللعبة الدينية الأولى، لا دفعها الى الأمام. فإذا كانت دول الأطراف العربية سعت إلى إزاحة المركز، وتحوّلت الى المركز الجديد باستغلال انبعاث ديني، فإن الخمينية شاءت أن تمارس اللعبة نفسها، وتزيح المركز ثانية: من المركز الجديد اليها، لتصبح هي المركز الجديد لا للوجود العربي هذه المرة بل للوجود

الاسلامي كله. وهكذا أبرز دخول الخمينية الى الساحة ثلاثة مكونات جديدة لصراع جديد يتجاوز الصراع العربي ـ الاسرائيلي ويحوّل الأنظار عنه:

١ـ الصراع حول المركز وحول تشكيل البنية الجديدة للمركز والهوامش.

٢ـ الصراع حول قيادة الحركة الدينية.

٣ـ الصراع بين المصالح القومية الايرانية والمصالح الأخرى (الاقليمية والقطرية والعربية إلى حد ما، إذا كانت ذات أهمية حقاً، وأنا أشك في ذلك، بالنسبة لدول المركز الجديد).

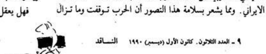
وقد استخدمت في هذا الصراع كل الأسلحة: من تكوين الأحزاب المذهبية، والحركات العالمية الاسلامية، والميليشيات، الى غزو مكة، الى الدعوة الى رفع السيطرة السعودية عن الأماكن المقدسة وتدويلها أو «أسلمتها»، إلى حرب الخليج بما رافقها من حرب صواريخ وناقلات ومدن، إلى لعبة «مصارعة اسرائيل والاستعمار». فإذا كان الاسلام السعودي حليفاً للغرب والأميركيين بشكل خاص، فليكن الاسلام الايراني عدواً؛ وإذا كان الاسلام السعودي مهادناً فيما يخص الصراع العربي ـ الاسرائيلي، فليكن الاسلام الايراني مهدداً كل لحظة باجتياح القدس (في الاذاعات طبعاً، كما يفعل الغرب تماماً)؛ واستخدمت في هذا الصراع ايضاً التناقضات القائمة بين الأنظمة العربية، والتيارات الفكرية العربية؛ كما استخدم فيه النفط، والقوة المالية، وأوبك، وروتردام والبنوك والودائع وكل ما إليه سبيل وما هدى الله إليه المؤمنين حقاً. وكانت من نتائج الصراع (ومن مسبباته الخفية أيضاً؟) طلب نجدة الولايات المتحدة والغرب ودخولهم الخليج بصورة شرعية. وقد تم ذلك لعدد من الأسباب أهمها أن الاسلام الايراني كان الآن يهدد دول المركز الجديد مباشرة ويتدخل في تنفيذ المخطط المرسوم لغرض مخطط بديل هو الطرف الأول فيه؛ وثانيهما أن القرار كان قد اتخذ دولياً. وفي الـ نفاقات بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي، على تهدئة العالم ونزع فتائل التفجر في مناطق منه وحل الصراعات الاقليمية لمصلحة الطرفين، وسأناقش هذه الفكرة بعد قليل بشيء من التفصيل. وفي هذا المناخ الجديد أصبح معروفاً لبعض الأطراف أن الضغط على ايران سيرتفع الى درجة تدرك معها أنها لا تستطيع أن تربح الحرب. وهذه النقطة هي المنزلق النفسي السيكولوجي للايرانيين، ونقطة انكسارهم. وحين تدرك ايران ذلك ستقبل بايقاف الحرب. وبدا لدول المركز الجديد أن خروج العراق شبه منتصر من المعركة سيشكل خطراً مقبلاً عليها يتجاوز الخطر الراهن. فالعراق ينتمي إلى دول المركز القديم، من جهة، ويقف على طرف مناوىء للهجمة الدينية، فكرياً وحزبياً، من جهة أخرى. وبروزه في موقعه الجديد سيجعل منه قوى اقليمية يحسب لها الحساب. وقد بدا أن الانتظار إلى أن تتوقف الحرب ثم طلب التدخل الاميركي ـ الغربي لصد أي خطر عراقي سيكون حركة مفضوحة تماماً، ولذلك يحسن طلب التدخل الأميركي ـ الغربي قبل انتهاء الحرب ولأسباب تبدو متعلقة بالتهديد الايراني. ومما يشعر بسلامة هذا التصور أن الحرب توقفت وما تزال الاساطيل الاميركية ـ الغربية تحمي المنطقة. (ممن؟) (من خطر ايران في الجولة المقبلة؟)

٣

إضافة الى المضاعفات السلبية المتمثلة في بزوغ الاسلام الايراني، كان المخطط منذ البدء مشروخاً بمفارقة أخرى هي التالية: في الوقت الذي يسعى فيه المخططون إلى إنعاظ الحميا الدينية، والعودة الى الخصوصية، والشخصية الدينية، والأمة الدينية، كانوا يسعون أيضاً إلى ربط دول المركز الجديد والحركات الدينية التي تدعم قوتها بالغرب ربطاً كاملاً. والغرب تاريخياً، ونظرياً على الأقل، ينبثق في الوعي واللاوعي آخر عدواً، صليبياً، مهدداً، غازياً. كيف يضمن المخطط، إذن، إنعاظ الحميا الدينية وإبقاء الدول التي تحمل رايتها شريكة للغرب، دون أن يثير حاسة العداء التاريخي فتتحول الحركة الدينية ضد الغرب وضد دول المركز الجديد المرتبطة به وتصبح حليفة لدول المركز القديم التي بقيت تنهج منهجاً معادياً للغرب ولاسرائيل (اعلامياً، على الأقل).

كانت اللعبة بالغة الخطورة، وكانت سيفاً ذا حدين يمكن أن ينقلب بأي اتجاه ليبتر الطرف الذي لا يرغب المخططون أن يبتره. وكانت السيطرة على اللعبة، واتجاه انفجار المارد الخارج من القمقم تتطلب ذكاء هائلاً وطاقات هائلة. ولقد توفر كلا الأمرين للمخططين. وكانت إحدى سبل السيطرة على اللعبة بروز الغرب والولايات المتحدة، في ظروف ملائمة دولياً، في صورة المنافح المدافع عن الاسلام... لكن في أمكنة خارج العالم العربي، لكي لا ينقلب الحس الجديد ضد اسرائيل.. وكانت افغانستان وباكستان الفرصة الذهبية لتنفيذ اللعبة. وبدت أميركا فعلاً حامية الجهاد الاسلامي في أفغانستان في شراكة كلية مع السعودية، ودول المركز الجديد الأخرى. ولهذا السبب بالدرجة الأولى نفخت أفغانستان كقضية أولى لدى المسلمين في العالم وفي العالم العربي خاصة، وجنّدت الحركة الدينية كلية لتحويل قضية أفغانستان الى طعام يومي للمؤمنين، والتطوع للقتال فيها، وجمع التبرعات لها، ... الخ. وبلغ الأمر حداً يثير الشفقة: ففي الوقت الذي كانت الحركة الدينية تطبل وتزمر لأفغانستان يومياً، كانت منابرها صامتة عن الحديث عن فلسطين، حتى بعد بدء الانتفاضة ـ الثورة العظيمة فيها. كذلك تم اغراق المجتمع الاستهلاكي الجديد بالحياة الاميركية والغربية ومنتوجاتها بحيث أن وجود الانسان اليومي كان مقروناً بحضور الغرب الى درجة بدا فيها الغرب أليفاً، صديقاً، ودوداً وحليفاً مسؤولاً حتى عن توفير اللقمة الطيبة لأفواهنا جميعاً: من هامبورغر ماكدونالد الى لحم العجل الأميركي الطري يومياً، مقطعاً جاهزاً للـ «بيف ستيك». كذلك ربطت الجامعات والبعثات العلمية وتنفيذ المخططات التنموية كلها بالغرب ليبدو حضوره اليومي واشعاعه المستقبلي دائماً؛ وكذلك ربط الاعلام من الصحافة إلى أفلام التليفزيون والفيديو والكومبيوتر بالغرب. وصار الغرب في بيوتنا القط الأليف الذي ينام في أسرتنا ويستيقظ قبلنا ليعد القهوة الصباحية.

فهل يعقل أن يكون هذا الغرب القط الأليف ومصدر رزقنا كله ◄





سوى حليف طبيعي؟ هل يعقل أن يكون العدو التاريخي، المستعمر، الغاصب، الداعم لاسرائيل؟ طبعاً لا.

ولقد نجحت اللعبة نجاحاً باهراً، واستطاعت الأنظمة العربية المعنية بالتعاون مع حلفائها الغربيين التغلب على أكبر عقبة في طريق المخطط وإلغاء أخطر مفارقة كامنة فيه: كيف تستوفز حميا التراث والدين وتقنع الناس الذين تستوفزهم في الوقت نفسه بأن الغرب هو حامي التراث والدين؟ ولم يستطع الاسلام الايراني، الذي سعى إلى إبراز هذه المفارقة واستثمارها لمصلحته الى أبعد حد ممكن أن يهزم الاسلام السعودي على هذا الصعيد المحدد. غير أن النجاح لم يكن مطلقاً، رغم كونه باهراً. فلقد أفرزت الحركة الدينية المنبعثة ظاهرة ملازمة للعصبية التي أثارتها هي التطرف الديني. ونشأت حركات دينية (صغيرة نسبياً؟) لم تنجح معها لعبة تجاوز المفارقة وإلغائها، فتحول نشاطها الرئيسي ضد الغرب وضد شركائه في المنطقة. وكانت هذه الحركات، بشكل أو بآخر، موالية لايران.

ولقد اصطدمت قيادات المركز الجديد بهذه الحقيقة المزعجة، التي بدت أحياناً قادرة على التهديد الحقيقي. واضطرت الى ممالأة هذه التيارات، محاولة استخدامها لصالحها حيثما استطاعت، لكنها اضطرت احياناً الى الدخول في صراع معها. وقد لعب لعبة تشجيع الحركات الدينية ثم دفع الثمن لذلك أكثر من نظام عربي: السادات أولاً، ثم الأردن. فبعد فترة استسلام كاملة للتيار، واستخدامه لخدمة مصالحه في العلاقات القلقة مع الفلسطينيين وسورية، اضطر الاردن الى ضرب التيار ضربة حاسمة عام ١٩٨٦ واختار جامعة اليرموك لتكون مسرحاً لعملياته، في الأحداث المعروفة التي انتهت باقتحام الجامعة وحدوث مجزرة فيها. كذلك اضطر النظام السعودي الى تنفيذ ضربة مماثلة، لكن على مستوى أعلى وأبعد «مجزرية». والحبل على الجرار. وما تشهده الجزائر الآن، بعدما شهدته تونس، ليس بالضرورة نهاية المطاف.

٤

أشرت في فقرة (٢) الى الوفاق الاميركي - السوفييتي كعامل جوهري في خلق أوضاع معينة في المنطقة واعداً بمناقشته. وها أنذا أفعل.

كان بروز ميخائيل غورباتشيف في الموقع الذي برز فيه أحد أهم الأحداث السياسية في الثمانينات. ومع أننا بحاجة الى قدر كبير من المعرفة قبل أن نستطيع تقييم هذا الحدث البارز، ونتائجه، والامكانات الجديدة التي يفتحها، والدور الذي سيلعبه في رسم «صورة الأشياء الآتية»، في وقت لا تتوفر لنا إلا معرفة صحفية الطابع، فان شيئاً واحداً بعيد الأهمية يقع في متناول معرفتنا: إن غورباتشيف ظاهرة مختلفة جداً عن كل ما نعرفه في تاريخ الزعامات السوفييتية من ظواهر؛ وهو ذو تطلعات مغايرة لتطلعات من سبقوه. والبرنامج الذي يسعى إلى تنفيذه بعيد الغور، جذري وشامل في آن واحد. وقد اقترحت في زمن مبكر من بزوغ غورباتشيف أن النموذج الذي يفتنه اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً هو النموذج الرأسمالي الغربي لا النموذج الشيوعي كما عرفه الاتحاد السوفييتي. وبسبب من ذلك كله فإن غورباتشيف كان منذ البدء بحاجة ماسة الى وفاق دولي، إلى إيقاف سباق التسلح، وإلى اكتساب المساندة من الولايات المتحدة والغرب من أجل أن يستطيع التركيز بشكل كلي على تنفيذ ثورته الداخلية ومواجهة المعارضة القوية التي يلقاها من «الحرس القديم» ومن عوامل أصيلة في بنية المجتمع السوفييتي وثقافته. لكن غورباتشيف كان بحاجة إلى أن يصل الى ترتيب مع الولايات المتحدة يضمن له القدرة على هذا التركيز الداخلي دون أن يبدو وكأنه يتصرف من موقع ضعف أو يريق ماء وجهه ووجه الاتحاد السوفييتي. وقد استطاع فعلاً أن يفوز بهذه الغنيمة ويحقق التوازن الذي يريده لأن الولايات المتحدة كانت أيضاً بحاجة الى مكاسب معينة من تسوية مع الاتحاد السوفييتي. وكان في الجوهر من الوفاق الدولي التصميم على إخماد الحرائق المشتعلة في العالم لكي يستطيع غورباتشيف الانصراف الى مشروعه الداخلي. وكان بعضنا قد تكهن قبل لقاء ريغان وغورباتشيف في ايسلندا بأن ما سيحدث هو الاتفاق على هذه النقطة بالتحديد. وتبعاً لهذا التصور، ينسحب الاتحاد السوفييتي من افغانستان وتوقف حرب العراق - ايران، وتهدأ المناطق الأخرى من قبرص الى أنغولا، إلى اميركا اللاتينية، ثم الى النزاع الفلسطيني - الاسرائيلي والنزاع العربي - الاسرائيلي بشكل عام. وقد نفذت أجزاء أساسية من المشروع، وبقيته في طريقها الى التنفيذ. غير أن أصعب فقرات المشروع، الصراع العربي الاسرائيلي سيستغرق وقتاً قد يتجاوز الوقت الذي يبقى فيه غورباتشيف في موقع الزعامة في الاتحاد السوفييتي.

كان بعضنا قد توقع باصرار مستغرب أحياناً أن الحرب العراقية - الايرانية ستتوقف قبل نهاية عام ١٩٨٨. ويعود هذا التوقع إلى أواخر ربيع ١٩٨٧. وكان هذا التوقع مقروناً بسلسلة من التوقعات المترابطة التي تنسجم كلها مع تصور العلاقات الدولية السائدة ومع اطروحة المركز - الهوامش التي نوقشت أعلاه. أما النقاط الأخرى التي تنبع من هذه الأطروحة، والتي تخص الأوضاع في المنطقة العربية ذاتها، فقد كانت تشمل ما يلي: ١. - التئام المركز القديم والعودة الى تجمعه وتجميعه بحيث يستعيد دوره المركزي في المنطقة، وعودة الصراع بين هذا المركز القديم، متجدداً الآن، وبين الهوامش الى ما كان عليه في الستينات على أقل تقدير، واحتمال اتخاذه مسارات مختلفة وبلوغه درجة أعظم من الحدة والتأثير على واقع المنطقة ومستقبل الحياة العربية - ٢. - بروز محاور تجمع مختلفة ومتباينة ومتقلبة في مرحلة مبدئية لها طبيعة التجاريب المؤقتة قبل أن تستقر التحالفات والمحاور في أوضاع ذات قدرة على الديمومة النسبية - ٣. - سعي قوى الهيمنة العالمية، ودول المركز الجديد، لمنع تشكل المحاور التي تدعم قوة المركز وتدفعها هي الى الهامش من جديد، وإنشاء محاور تجمع خاصة بها تستند إلى قوى داخلية تدعمها داخل دول المركز القديم والى قوى خارجية تدعمها ضمن العالم الاسلامي ودول الهيمنة العالمية - ٤. - انحسار الصراع العربي الاسرائيلي في هذه المرحلة الجديدة الى موقع هامشي نسبياً، والقيام بترتيبات تمويهية تخفف من حدة الصراع على أية حال ويحقق فيها الفلسطينيون مكاسب تبدو كبيرة لكنها في الواقع ثانوية الأهمية والتأثير على مستقبل الصراع ومستقبل المنطقة. □

ثلاث اشارات ونقطة

بلند الحيدري

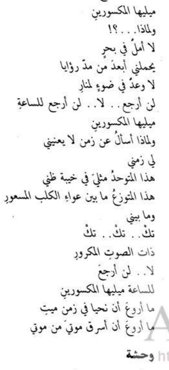


حلم

■ كوني امرأةْ
كوني ولو للحظة
دماً . . . فماً
أو منجماً
يقذفُ من عينيكِ
ألفَ دمعةٍ أو ضحكةٍ مخبأةْ
يا أنتِ . . يا . .
يا خيبةً تموتُ خلف النافذاتِ
المطفأةْ
كوني امرأةْ
وليحلم الثلج الذي في ناظريكِ
مرّةً بمدفأةْ.

الهجرة

لا أحدٌ في الدار سوايا
تكْ . . تكْ . . تكْ
صوتُ الساعةِ، ذات الصوتِ المكرورِ
لا أحدٌ في الدار سوايا
وغيرُ عواءِ الكلبِ المسعورِ
وراء جدار الدارِ
وغير الصمت المقرورِ
تكْ . . تكْ . . تكْ



لا . . لن أُرجعَ للساعة
ميليها المكسورين
ولماذا . . . ؟!
لا أملٌ في بحرٍ
يحملني أبعدَ من مدّ رؤايا
لا وعدٌ في ضوءٍ لمنارٍ
لن أرجع . . لا . . لن أرجع للساعةِ
ميليها المكسورينِ
ولماذا أسألُ عن زمن لا يعنيني
لي زمني
هذا المتوحدُ مثليَ في خيبة ظني
هذا المتوزعُ ما بين عواءِ الكلب المسعورِ
وما بيني
تكْ . . تكْ . . تكْ
ذات الصوت المكرورِ
لا . . لن أرجعَ
للساعة ميليها المكسورينِ
ما أروعَ أن نحيا في زمنٍ ميتٍ
ما أروعَ أن أسرق موتيَ من موتي

وحشة

يا أنت الراحل عن أقصى مدنِ
الذاكرةِ الهرِمَةْ
يا أنت الخارج من نتن الرِمّةْ
ماذا ابقيتَ لها . . ؟
ـ لا شيءَ سوى عينيها وبقيةِ
أحلامٍ تغرقُ في الثلجِ
وتأرقُ في العَتَمةْ
● ماذا أبقت لك يا أنت الراحل عنها
ـ لا شيءَ سوى زمنٍ من أدركَ وهمَه
لمَّ أنين ثوانيه و ولّى
● من يدري . . ؟
ـ من يدري . . قد يلقى
وعداً بالدفء، هنا، هذي النجمةِ
أو تلك النجمةْ □

١٩٩٠/٨/٢

الحياة ممنوعة بحجة الموت

أنسي الحاج

■ إذا كانت هذه هي نهاية العالم، أيًّا يكن وأيًّا كانت، فماذا أفضل من صرفها بالحب ـ الحب بلا رجوع، ولا هوادة، ولا توبة؟

انه، مع شيء قليل أو كثير من البعثرة والفوضى، أجمل انتقام.

قد يكون الانتحار أقوى منه انتقاماً، إذا أردنا الانتقام من نوع الصفعة المدوية. لكن الحياة ـ الموت حباً هو الجواب الأشد عبثيّة على رعب النهاية، وهو الجواب الوحيد اللائق بنبل أوهام الانسان.

*

أنا مدين للذين، من زمان، تحدثوا إليّ بالقليل والغامض أكثر مما أنا مدين للذين علّموني طويلاً وبوضوح.

*

دائماً حفرت قبري بيديّ، بحنيني، بشغفي، وما زلت أحفر.
وكلّما حفرتُ أعمق، وجدتُ سماءً أجمل!..

*

الذي يحب شيئاً (شخصاً) ممنوعاً، محرّماً، لا ينتهكه.

الذي يحتقره ينتهكه.
الحب يقدّس.
الاحتقار يفْتح.

*

الفرد ينادي بخير الجماعة والجماعة تنادي سعادة الفرد...

هذا ما يحصل، باختصار، في المجتمعات الغربية.

تبادُل مجاملة. مزايدة على درب البحث. مناقصة في الخوف تحت جنح الظلام...

ثم: فرد يغدو مثاله الجماعة وجماعة بات مثالها الفرد.

هنا لم يعد تبادل مجاملة ولا مزايدة في تشجيع الذات. بل انقلابُ أدوار.

تيه في الصحراء أم تحقيقٌ للذات؟

هذا التساؤل مطروح في المجتمعات الغربية.

المجتمعات العربية لم تصل الى هذا المستوى من لقاء الذات. انها لا تزال تعيش داخل أنظمة لا تسمح بكشف مثل هذه الهموم ولا باعطائها الصدارة. فهنا ممنوع البحث عن السعادة (ولا عن الشقاء اذا كان عن طريق الحريّة) بحجّة أن العدوّ على الأبواب.

الحياة ممنوعة بحجة الموت.

*

المجتمعات الغربية (ومقلدوها) تخلق المدمنين ثم تدّعي أنها تريد شفاءهم.

ادمان كل شيء، لا المخدر والخمر وحدهما.

ادمان كل مستهلَك، كل بضاعة، كل علاقة تستطيع أن تمنح متعاطيها لحظة الهرب، النسيان، القَطْع...

بما في ذلك، بل على رأسه، الجنس (في الأصل، أي في العلاقات، وفي البديل أو الهامش، أي في السينما والمجلات والكتب...).

المجتمعات الحديثة تخلق قطعاناً توهمهم أنها تعطيهم الحرية. تُعيّشهم داخل قضبان الادمان، يدورون على فتيل أرواحهم، وهم يحسبون أنهم «اختاروا» طريقهم.

لقد قضت المجتمعات الحديثة على «الخطر» في الاختيار، «الخطر» في الحرية، «الخطر» في الخطأ والخطيئة بأنْ دجَّنتْ كل هذه الأخطار، وعمَّمتها بعدما ابتذلَتْها، وقَوْنَنَتْها، «ورتبّتها» بما يخصيها تماماً فلا تعود تُحرِّر ولا تثير حقاً، وعلّبتها مزيَّنة لمّاعة، وسوّقتها بالجملة والمفرّق، بعيداً من أي سرّ، أو انتهاكية، وقد باتت هذه «الاخطار» السابقة أشباح ذاتها، ليس فيها من شياطين التجربة غير الرياضة البدنية المقززة ولا من أزهار الشر غير باقات الموت: موت الشعر، والعصب، والخيال، والجاذبية، والروح، والجسد كلّه.

وهكذا ضمت المجتمعات الحديثة العُصاة الى الحظيرة.

ليس لأنها أباحت كما قد يُظَن، بل لأنها نَقَّهتْ وأخصتْ ودَجَّنتْ وزوَّرتْ، قبل أن تُبيح.

وَضَعَت مدمني لهذه الرذائل الزائفة هم أشد تبعيةً لها من مدمنين «الفضائل»...

وبات على الخيال أن يخترع خطايا جديدة!...

*

... ولكنْ ماذا لو كان هكذا أَرْيَح؟

في النهاية، هذا التسويق لـ «الرذيلة» فيه بعض اللذة (ولو بطعم الرماد) وليس كله قضاءً مداوراً على اللذة (وخزانها النفسي التحريري الجبّار).

ماذا فيه «جيّد»؟

هذا الانحلال الاجتماعي، المنافي للعنف، إذْ هو ينفّس الطاقة العدوانية.

ماذا فيه أيضاً؟

الاستمناء الاجتماعي، يُخرج المجموع، ولو مرة، ولو بالطريق السفليّ، من حلقة الجنس للتناسل، ليدخله في عالم مفتوح على المجانية، ولو كانت مجانية خداعة، ملغومة بنقيضها مقنعاً. . .

لا أدري أيضاً، ولكنْ ثمة في هذا الفساد العام، هذا الانحطاط، هذا التأميم للمباذل، ما يومىء إلى أن نقطة وَصْل المنقطع، نقطة لقاء المفصول بينهما، لم تعد ببعيدة.

نقطة انصهار «الفضيلة» و «الرذيلة» حيث لا يعود من صراع يمزّقنا.

ولا من عقاب ولا من طوفان.

فبعد الفضيلة المنافقة، والمزورة، هوذا عصر الرذيلة المنافقة والمزورة.

وكما أفلست الأولى ستفلس الثانية.

وستظهر حينها القارة الغائرة في أعماق الروح.

*

أكره نرجسية الآخر لأنها، طبعاً، تعكر عليّ استمتاعي بنرجسيتي، ولكن كذلك لانها تُريني، خلال مشاهد الآخر، كم أنا مثله وربما أسوأ منه.

لا يُحب النرجسي من المرايا غير تلك المفردة، العازلة، التي تعكس له صورته وحده ولا تذكّره بوشائج أو روابط تُنشّز انغام طقوس العبادة التي يقيمها لذاته في وتيرة مملة مميتة، سقيمة مضحكة الا في حالة واحدة: عندما ينبلج من هذا الادمان نورٌ يضيء ويغسل المتفرج، فيصيبه غرامٌ بهذا النرجسي بَدَل أن يصاب بالغثيان.

انه نور الشعر. نور الخَلْق.

لا تُحب نرجسية الآخر الا في ثمار الشعراء، لأنهم ينقذونها من كراهية الآخرين بجعلها جزءاً من نرجسية الآخرين.

*

يَعْلُف أنانيته ليأكلها.

*

انك تتعرى أمام القارىء الوهمي ولكنك تتقّنع أمام المرأة الوهمية.

وقناعك أصدق من عريك.

*

مَنْ يُصنّفك يقتلك.

*

قمةُ الكلام ليست الغناء كما قد يُظن، انما تسحيره (أي جعله سحرياً). بطبيعة الحال، عندئذ، لن يصمد، لن «يمشي» الا الكلام الذي ينافس الخيال والحلم. ينافسهما ويسابقهما الى تجسيدهما.

الكلام، الكتابة، كل الفنون. . .

أقول تجسيد، بل تحقيق، لأن السحر يُحقق، يجسّد، ولو لم يكن كذلك بميزان الحساب العملي.

اعادة الكهرباء إلى الكلام. اعادة العقل الأكبر الى العقول الرسولة.

*

◆

من يُصنفك يقتلك

◆

أنتَ لا تشكّ في وجود الله بل في وجودك أنت.

ولا تجدّف عليه، بل على حظّك.

وبصياحك «الله مات!» لا تعني ان الله مات بل انك تستفزه، من قاع خوفك البهيم، لكي يبرهن لك على وجوده بأسطع ما يُنيم شكوكك.

أيها المزايد الممثل في حفل الولادة والحياة والموت، متى تجرؤ على الهدوء؟

متى تجرؤ على خلع درع الصراخ!؟

*

ينتشي أيضاً من عجزه، ويرتعش كنخبة

السعداء.

*

موزونون يبحثون عن طرق للخروج على توازنهم.

وغير موزونين يبحثون عن طرق تعطيهم الطمأنينة.

ويدورون حول أدمغتهم كما تدور الأرض حول الشمس...

الدماغ، غابة الصلاة والافيون، امبراطورية الكنوز والمستنقعات، فردوس الاعياد والمناعم، جحيم الجرائم واللعنات والأوبئة والمقابر والاشباح...

الانسان ليس ضائعاً في الكون الهائل بل في دماغه الصغير.

هذا الدماغ الذي يوحي انه يكاد ينفجر، يكاد يختنق من فرط الاهلاك أو الاغلاق،

يكاد ينسحق من فرط الافراط أو القلق، الانحطاط أو الانتحار.

يكاد ينتهي،

وهو في الواقع لم يبدأ بعد!

*

أصحاب الخطايا ضحايا.

مقابل كل ذرة متعة يجنونها من عصيانهم يدفعون لانهايات من الانهيار والندم والعذاب والموت.

مَن المرتاح، مَن يملك هذا العالم؟

موتى الضمير.

هؤلاء المتخلصون من محكمة الذات، العدو الأكبر!...

*

عندما أتأمّلكِ لا أعرّيكِ بنظري، بل أُلغِّزكِ.

أكسوكِ بأسرارِ نظرٍ لا يخترق، بل يخترع.

نظري يدُ خيالي.

*

يخنقني منظر شَعركِ كما تخنق الريحُ المجنونة عصفوراً يريد أن يشرب كل الريح من فرط الهوى، والريح تضحك...

*

المرأة الضحية ـ المثيرة جنسياً معاً، لعلها أكثر مَن يولع الرجل، لأنها تحرك فيه الشفقة والرغبة:

واحدة تؤنسنه، وأخرى تُحْيونه.

واحدة تقيّده وأخرى تُطلق سراحه.

وهكذا يصبح اداة لهذه المرأة حيث يظن أنها جاريته.

*

ما يخلب العاشق في الحب هو الموت. هو موته، العاشق، كلما شده الجمال اليه، الى النهاية.

وعندما يقوم من هذا الموت، تارة يزداد حبه للمحبوب عرفاناً بالجميل، وطوراً يكرهه لأنه أعاده.

*

هل سأضطر أن أقول لنفسي: كفى، لا تكملِ البحث، توقف، ألقِ الحب، استسلمْ، دع عنكَ أفكار الخلاص!؟...

هل ستكونين أيتها القوى فعلاً غاشمة، وينتصر عليّ عدلك المزعوم، عدلك الضاري،

البلا عقل، البلاقلب، البلا رحمة؟

أيها الجمال، لكَ وحدكَ أركع مهما قَتَلْتَني!

أيتها الصلاة، لقد غَدَونا وحدنا أنا وأنتِ،

وقد كنتِ دائماً وحدكِ الشعر.□

بيروت ايلول ١٩٩٠

قصيدة حب (٦)

سعاد الصباح

ـ ١ ـ

■ أصعدُ إلى سَقْفِ القَمَرْ
لأقطفَ لكَ قصيدةْ
وأصعدُ إلى سَقْفِ القصيدَةْ
لأقطفَ لكَ قمراً..
أصعد إلى فضاءاتٍ
لم تصعَدْ إليها امرأةٌ قَبْلي
وأرتكبُ كلاماً عن الحُبّ
لم ترتكبْهُ سيّدةٌ عربيّة قَبْلي..
ولا أظنّ أنها سترتكبُهُ بعدي

ـ ٢ ـ

أتورَّطُ مَعَكْ
حتى نُقْطَةِ اللارُجُوعْ
وأمشي مَعَكَ بلا مظلَّةْ
تحت أمطار الفضيحَةْ
أذهبُ مَعَكْ..
إلى آخر نقطةٍ في اللُغَةْ..
وآخِرِ نقطةٍ في دمي..
حتى أستحقَّ أن أكونَ حبيبتَكْ...

ـ ٣ ـ

أطيرُ ألفَ سَنَةٍ ضوئيَّةْ
حتى أحطَّ على كَتِفَيْكْ..
وأحلِّقُ على ارتفاع ٣٢ ألفَ قَدَمْ
حتى ألامسَ يَدَيْكْ..
فإذا وصلتُ إليكْ
مهشَّمةً..
مُحَطَّمةً..
كقطارٍ خرَجَ عن قُضْبَانِهْ
فحاول أن تُلْصِقَ أجزائي.

ـ ٤ ـ

أخْرُجُ على النصِّ القديم للأُنُوثَةْ
وأخترعُ أنوثتي كما أريدْ
وأحدِّدُ مكانَ شفتيّ
وألوانَ عينيّ..
كما أُريدْ..
أخرجُ من عباءة عنترةَ بنِ شدَّادْ
وأدخلُ تحت عباءتِكْ..
أهربُ من فراشي المصنوع من وَبَرِ الجَمَلْ
وأستلقي على أعشاب صدرِكْ

أخرجُ من بطنِ الخُرَافةْ . .
وأسنانِ شيخ القبيلةْ . .
وفناجين القهوة العربيَّةْ
وأخلعُ الحذاءَ الصينيَّ الضيِّقْ
من عقلي . . ومن قَدَميّ
وأذهبُ معكَ إلى آخرِ الحُريَّةْ . .

- ٥ -

أيُّها الرجُلُ الذي لا يُرَى بالعين المُجرَّدَةْ .
أيُّها الغَجَريُّ الذي تزوَّجَ البحرَ . . وحقائبَ السَفَرْ
يا الذي حبسني في راحة يدِهِ اليُمنَى
ووضَعَ المفاتيحَ في جيبهْ . .
إنني أعرفُ جيداً
أنني أقامرُ على رَجُلٍ لا يأتي . .
وحصانٍ لا يربحْ . .
ليس مُهِمّاً أن تتجسَّدْ
فأنا أمضَغُكَ في الحلم ، كحبَّة فاكهةْ
فيسيلُ السُكَّرُ على جدران ذاكرتي .
ليس مُهِمّاً أن تتجلَّى
فأنا أقرأ في وحدتي خطوطَ يَدَيكْ
فأتنبَّأ بمستقبلي . .
وأشُمُّ رائحةَ رجولتِكْ
فأنجِبُ عشرينَ طفلاً . .

- ٦ -

أيُّها الرجُلُ الذي أوصلني إلى مرحلةِ التبخُّر . .
والاندثارْ . .
إنني أُحبُّكَ بكلِّ عصبيّة البحر ، وحماقاتِهْ
فلا تتضايقْ من انفجاراتي . .
إن شرَّ الأمور عندي ، هو الوَسَطْ . .
وأردأُ أنواع الحُبِّ . . هو الحُبُّ الوَسَطْ
وأجْبَنَ القصائدْ . .
هي التي تُمْسِكُ العصا من الوَسَطْ . .

- ٧ -

أيُّها الرجُلُ المُنْهَكُ بنَرْجِسيَّتِهْ . .
والمنْهَكُ بتعدّديتهْ . .
لا حظَّ لي مَعَكْ
فإما أن أجدَكَ مُكْتظّاً بالنساءْ . .
أو أجدَكَ مُكْتظّاً بالشِعْر . .
إمّا أن أجدَكَ نائماً مع امرأةٍ جديدَةْ . .
أو نائماً مع قصيدةٍ جديدةْ . .

- ٨ -

أيُّها البَحّارُ الفينيقيُّ
الذي ليس لهُ مرافِيءُ ثابتةْ . .
ولا عناوينُ ثابتةْ
ولا ولاءاتٌ ثابتةْ
لا حظَّ لي مَعَكْ . .
ففنادقُكَ دائماً محجوزَةْ
وذراعاكَ دائماً محجوزتانْ
وأنا لا أُتقنُ فنَّ الانتظارْ .

- ٩ -

أيُّها المُمَثِّلُ الكبيرُ الذي قتلَتْهُ نُجُوميَّتُهْ
ليس لديَّ أملٌ ، حتى في الحصول على توقيعِكْ . .
فأنا أصل دائماً . .
بعد أن تسقطَ الستارَةْ
وتُطفأُ الأنوارْ
وينصرفَ المتفرّجُونْ . . .□

ظواهر في الرواية المغربية



ادوار الخراط

■ إن آلية الارتباط بين ظهور الرواية، باعتبارها جنساً أدبياً متميزاً، وازدهارها، وبين نمو البورجوازية الوطنية باعتبارها طبقة اجتماعية متميزة، لم تعد الآن تعليلاً كافياً ووافياً لمنشأ هذا الجنس الأدبي، حتى مع التسليم بصحة هذه العلاقة على نحو من الأنحاء. فقد أصبح من المسلم به أن آليات العلاقة بين التطور الاجتماعي من ناحية، وتغيير - أو ظهور أو اندثار - الأجناس الأدبية من ناحية أخرى، من التعقيد والرهافة والغنى في وقتٍ معاً، بحيث يظل التسليم بصحة هذه المجردات العامة المسطحة بحاجة إلى تدقيق وتعميق كبير(1).

فمن جانب لم يعد من الممكن نقل نتائج النقد الوضعي (عند أوجست كومت مثلاً) في القرن التاسع عشر، أو النقد البنيوي التركيبي (عند لوسيان جولدمان مثلاً) في منتصف القرن العشرين، نقلاً لما أصمّ، من بيئتها الثقافية أو الحضارية الأوروبية وتطبيقها، بجمود، على ظواهر ثقافة وحضارة تظل أخرى، ومختلفة، مهما كانت متصلة الوشائج - تأثراً وتأثيراً - بالمشهد الأوروبي أو الغربي عامة.

ومن جانب آخر فإن مفهوم الجنس الأدبي نفسه يمر بتغيرات سريعة متلاحقة، ويوضَع باستمرار موضع السؤال، باستحداث إبداعات جديدة في الكتابة وفي الفن عامة، وهي إبداعات خلاقة وأحياناً انقلابية تُلجئنا إلى مساءلة الأصول التاريخية لكل جنسٍ من أجناس الكتابة، بل تجعل مفهوم هذه الأصول نفسه مغايراً، بالضرورة، لما كان عليه عند بداية تخلّقه، إلى حد إيقاع قطيعة ملموسة بين مفهوم «التاريخية - أي مفهوم الجنس الأدبي في تاريخيته - وبين مفهوم هذا الجنس نفسه الآن بعد أن تراكمت في سياقه، وفي داخل إطاره، استحداثاتٌ ضخمة توشك أن تخرج به من هذا السياق نفسه، ولم يعد تكرار النموذج التاريخي - في الرواية وفي الشعر وفي المسرح وغيرها - يأتي بثمرة مجدية، أو يخرج عن تقليدٍ غاضت منه دماء الحيوية ونصلت فيه نضرة الإبداع والاستبصار(2).

في ضوء هذه المعاني العامة لا نجد لظهور الرواية المغربية المتأخر نسبياً تعليلاً واحداً مقنعاً بذاته، بل تمتد محاولتنا في التعليل إلى تضافر عوامل عدة، أقربها وأطوعها هو ثقل وطأة «الآخر» الدخيل، ضغط الاستعمار منذ احتلال القوات الفرنسية للدار البيضاء في ١٩٠٧ ومعاهدة الحماية الفرنسية في ١٩١٢ حتى اشتداد ساعد

الحركة الوطنية بدءاً من ثورة عبد الكريم الخطابي ومروراً بتأسيس «لجنة العمل المغربي» في ١٩٣٤ ثم انقسامها إلى «الحزب الوطني» بزعامة علال الفاسي و«الحركة الشعبية» بقيادة بلحسن وزاني حتى تأسيس «حزب الاستقلال» ثم أحداث الدار البيضاء في ١٩٥٢ ثم اندلاع حركة المقاومة الشعبية والكفاح المسلح بعد نفي محمد الخامس إلى مدغشقر، حتى إعلان الاستقلال في ١٩٥٦[٣].

ولعل من العوامل التي أسهمت في تأخر ظهور الرواية المغربية عاملُ الازدواج اللغوي الذي فرضه الوجود الفرنسي الاستعماري، والذي كان من نتائجه أن تحصنت اللغة العربية، أساساً، في معاقل اللواذ بالسلفية والتقاليد العريقة، بينما كانت الفرنسية في وقتٍ واحد أداةً لمحاولة هدم الهوية القومية والثقافة القومية من ناحية، ومنفذاً فسيحاً للأفكار والكفاحات التقدمية والساعية إلى استقلالية هذه الهوية القومية بالذات، من ناحية أخرى وفي الآن نفسه.

ولعله لهذا انشقّ فجر الرواية المغربية عن الروايتين الشهيرتين المكتوبتين بالفرنسية: «الماضي البسيط» لأدريس شرايبي، و«صندوق العجائب» لأحمد الصفريوي في ١٩٥٤ وهو نفسه الذي كان قد كتب «سبحة العنبر» في ١٩٤٩. وإذا كانت هذه الروايات تمثل النشأة الفعلية لفنّ الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية فإن أعمالاً مثل «في الطفولة» لعبد المجيد جلون (١٩٥٧)، ثم رواية «دفنّا الماضي» لعبد الكريم غلاب (١٩٦٦) أو قبلها سيرته الذاتية «سبعة أبواب» التي نُشرت في القاهرة (في ١٩٦٥) هي التي تؤرخ لظهور الرواية المغربية باللغة العربية، وهي وحدها موضوع هذه المقالة.

وليس من أهداف هذه المقالة تأريخ الرواية المغربية وإنما تريد أن ترصد بضع ظواهر حداثيّة - وبالضرورة حديثة العهد - في هذا المجال.

فإذا كان مسعى التحديث الإجتماعي والثقافي قد جاء في المغرب - كما كان قد جاء من قبل في بلاد المشرق - مرتبطاً باقتحام الاستعمار - أو غزو «الآخر» الثقافي - لقلاع الماضي التي كانت على أية حال قد بدأت تتخلخل وتتهاوى، فإن للمعنى الضروري لذلك هو أن التحديث - في الميدان التقني والبراجماتي وإدخال أدوات «التقدم» الصناعي والعملي (وليس مناهجه) - قد ارتبط بالاستلاب، بمختلف أبعاده، اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً على اختلاف في المستويات وفي فداحة الفقدان.

أتصور أن التحديث - في السياق الاجتماعي والاقتصادي - لا يعني بالضرورة الحداثة. بل قد يناقضها. التحديث عندي فعل مفروض من سلطة فوقية، ولم تأت هذه العملية على يدي الاستعمار وحده بل استمرت، بعد الانحسار الشكلي للإستعمار التقليدي، على أيدي السلطة القومية التي لم تستطع - حتى في حقبة النهضة القومية والتطلع إلى الآمال العريضة - أن تستند إلى القوى الشعبية المحرِّكة الفاعلة، دعك من أنها لم تنبثق عن هذه القوى أصلاً -، بل نحّتها وهمّشتها ومن ثم دفعت الثمن فادحاً، ودفّعتْها.

أما الحداثة في السياق الفني والثقافي فهي، في أهم معانيها، امتلاكٌ لرؤية، ولمنهج، وإرادةٌ للعمل والتجريب والاستمرار.

وعن هذه الحداثة وبالجدل معها - بالمعنى الفلسفي - يمكن أن نتصور قيمة الحداثة في الأدب، وفي كتابة الرواية المغربية بالتحديد.

وإذا كانت الحداثة - في تصوري - تختلف على نحو من الأنحاء عن مصطلح أخر أخذتُ به كثيراً هو مصطلح «الحساسية الجديدة» فإنها تتقاطع وتلتقي معها في جوانب عدة، وعلى سبيل اختزال الأداة الإجرائية فانني سأتعامل مع المصطلحين - هنا - باعتبارهما مفهوماً إجمالياً عريضاً، في انتظار تفصيلٍ أكبر وأنحى إلى الدقة.

الحساسية الجديدة مفهومٌ تاريخيٌّ محدد مرتبط بفترةٍ تاريخية محددة، وهي نقلة أساسية في أشكال - ومضامين - التقنيات الفنية أو طرائق «التعبير» أو على الأصح طرائق «الوجود» الفني، وهي تصاحب (أو تسبق) نقلةً أساسية في التطور الاجتماعي والتاريخي، فإذا كانت تتسم بأنها نقلة انقلابية (وأحياناً ثورية) في قواعد الإحالة إلى الواقع - أي بعبارة تبسيطية في «نقل معطيات الواقع»، باعتبار أن «الواقع» هو في الآنِ نفسِه نظامُ القيم السائد على المستويات الثقافية والاجتماعية، وبنية التركيب الإجتماعي القائم، ونسق التصورات المستقر والمقبول عن معطيات العالم، فمعنى ذلك أن الحساسية الجديدة هي نظامٌ جديد في الفن، كما أنها تستشرف نظاماً جديداً لهيكل المجتمع، وتنطوي على نسق جديد لتصور المعطيات المادية للعالم[٤].

والحداثة - بالمعنى الذي أقبله في هذا السياق - تنطوي على ذلك كله وإنما تزيد عنه في أنها قيمةٌ للسؤال المستمر وليست فقط إرهاصاً بالتغيير أو استشرافاً له. وبهذا الفهم فإن الحداثة مرادفة للأصالة، إذا جردنا الأصالة من بُعدها السلفيّ التقليديّ أي «الماضوي» كما يؤثر البعض أن يسميه. وبهذا المعنى فإن الحداثة عندي على سبيل المثال هي حداثة «أبي نواس» لا عندما يخرج على النسق التقليدي في الوقوف على الأطلال - «ما ضرَّه لو كان جلس» - بل عندما يمتزج عنده الوعي الحسيّ بما يتجاوزه أي بالبُعد الميتافيزيقي، وتكتسب الخمر أو الشبقيّة عنده جوهراً مفارِقاً لليوميّ ومنصهراً بالصوفيّ، بحيث لا تصبح اللغة - باعتبارها مُقوِّماً لا ينفصل لحظةً واحدة ولا طرفة عين عن المضمون - مجرد أداة اخبارية، ولا حتى غنائية، بل تكاد تكون مكتفية بذاتها لأنها مليئة بخبرتها بل مفعمة بدلالاتٍ تكاد تفيض عن وعاء اللغة نفسه لتلغيه وعاءً، وتحوّله إلى خبرةٍ موحّدة متعددة المستويات.

في السياق الفني إذن أجد الحداثة سعياً متصلاً نحو المستحيل، وتجاوزاً مستمراً للذات، واندفاعاً إلى «ما وراء الكينونة»، إلى تحقيق نظامٍ للقيم يظل دائماً عصياً على التحقّق بل وعصيّاً على الانتظام.

إنّ هذا المفهوم المزدوج: «الحساسية الجديدة - الحداثة» يمكن أن يُفضي بنا إلى استخلاص ظواهر حداثية عدة في سياق الرواية المغربية.

لا تَدّعِي هذه المقالة لنفسها أيّ ميزةٍ في مضمار الإحاطة أو الشمول أو الحصر الدقيق، وإنما قُصارى جهدي هنا أن أشير إلى معالم واضحة في الإنتاج الروائي المغربي الحديث وأن أستشهد بالروايات الآتية على الأخص:

الغربة واليتيم، عبد الله العروي ١٩٧٢ - ١٩٧٨ الطبعة الثانية ١٩٨٠[٥].

◄

(١) انظر في هذا

- George Lucas, La theorie du Roman, Denœl Paris, 1971
- Lucien Goldmann, pour une Sociologie du Roman, Gallimand Paris, 1965.
- Lucien Goldman, La creation Culturelle dans la société modern Denœl, Paris, 1971

(٢) لمزيد من البحث انظر، على سبيل المثال:

- Jean - Marie Schaeffer, Qu'est - ce qu'un genre Litteraire, du Seuil, Paris, 1989.
- Kate Hemmurger, Logique des genres litteraires, du Seuil, Paris, 1989.

(٣) عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، ١٩٧١.

(٤) انظر مقدمة ادوار الخراط لعدد «الكرمل»، رقم ١٤ مجلة اتحاد الكتاب الفلسطينيين، شتاء ١٩٨٤.

(٥) عبد الله العروي، الغربة. اليتيم، روايتان، طبعة ثانية، المركز ا لثقافي العربي، الدار البيضاء، الفارابي، بيروت، ١٩٨٠.

(٦) محمد شكري، الخبز الحافي، على حساب المؤلف، طبعة ثانية، طنجة، ١٩٨٣.

(٧) محمد زفزاف، بيضة

الخبز الحافي، محمد شكري ١٩٨٣[٦].

بيضة الديك، محمد زفزاف ١٩٨٤[٧].

وردة للوقت المغربي، أحمد المديني ١٩٨٥[٨].

لعبة النسيان، محمد برادة ١٩٨٧[٩].

ليس في اختيار هذه الروايات أيّ نوع من الحكم القِيمي؛ وفي إبداعات الروائيين المعاصرين من المغرب مجال فسيح للتأمل والدراسة، والمتعة الفنية أيضاً، بدءاً من عبد المجيد بن جلون، وعبد الكريم غلاب، ومحمد عزيز الحبابي في رواية «جيل الظمأ»، ومبارك ربيع في «الطيبون» و«رفقة السلاح والقمر» و«الريح الشتوية» و«بدر زمانه» ومحمد عز الدين التازي في «أبراج المدنية» و«رحيل البحر» والميلودي شفعوم في «الضلع والجزيرة» و«عين الفرس» وخناثة بنونه في «الغد والغضب» و«سأبكي يوم ترجعين» لأحمد عبد السلام البقالي، وسعيد علوش في «امليشيل» و محمد الهرادي في «أحلام بقرة» ومحمد الشركي في «العشاء السفلي»، وللروائيين الذين أشرت إليهم في هذا المدخل «الفريق» لعبد الله العروي، ولمحمد زفزاف «المرأة والوردة» و«أرصفة وجدران»، «الأفعى والبحر» وأخيراً «محاولة عيش» ولأحمد المديني «الجنازة» و«زمن بين الولادة والحلم»، وغيرها: (١٠) إلى (٢٤).

***

● من الظواهر الحداثية، إذن، في الرواية المغربية، يمكننا أن نجد ظاهرة تثوير اللغة وتعدديتها.

على خلاف مع اللغة السلِسة أو الجزلة الفصحى التي كان يكتب بها عبد الكريم غلاب مثلاً في «دفنا الماضي»[٢٥] أو «المعلم علي»[٢٦] حيث نجد الحوار مترجماً من لغة (أو لهجة) الناس إلى لغةٍ (أو لهجةٍ) تنتمي إلى أسلاف عريقة أو عتيدة من كتاب المشرق ورواد القصص الروائي (هيكل أو المنفلوطي أو نحوهما). وهو ما يفعله بالضبط كتاب القصص القصيرة عبد الرحمن الفاسي في «عمى بوشتاق»[٢٧] ومحمد زنيبر في «الهواء الجديد»[٢٨] ومحمد ابراهيم بوعلو في «السقف»[٢٩] - مما يعطي الحوار وبالتالي بنية العمل القصص كلها صفةً هي أقرب إلى الجمود، وتَوَقُّف ماء الحياة الدفاق وتَصَلُّب التكلف والصنعة، على أننا بالطبع لا ننكر على هؤلاء الرواد فضل الريادة واختطاط الطرق غير المطروقة من قبل، سوف نجد الروائيين المحدثين يغامرون، بأقدار متفاوتة من التوفيق والنجاح، بكسر الأنماط التقليدية للغة، وبالتخلي عن أمن السلامة اللغوية المكرَّسة، واستحداث تعبيرات مستلهمة من لغات أخرى وخاصة الفرنسية أو ممتوحة من اللغة الشعبية ذات الأصول الفصحى، أو مأخوذة من كنز اللغة الشعبية ذات الأصول الفصحىٰ، أو منقولة من كنز اللغة الشعبية مباشرة، بدمها ولحمها ونكهتها الخاصة المميزة التي لا تضارَع.

إن تكسير السياق اللغوي المكرَّس الموروث يمتّ بصلة وثيقة ما زالت بحاجة للدرس والتقصي التي تَكَسُّر السياق الإجتماعي نفسه، وإلى وعي الكاتب وعياً سافراً أو مضمراً، مُدركاً أو خفياً، بالقلقلة الاجتماعية أو الطبقية، من غير أن نقيم توازياً آلياً ومباشراً بين الظاهرتين.

على أن تعددية اللغات هنا لا تقتصر على مستوى تعدد الفصحى والعامية أو التراوح بينهما، بل تمتد إلى كلٍ من المستويين فتتعدد طبقات الفصحىٰ من الشاعرية المحلِّقة إلى التسجيلية المغرِقة في تقريريّتها، ومن التماسك إلى التفكّك في تركيب الجملة أو الفقرة بأسرها، كما تتعدد طبقات العامية ليس فقط وفقاً لدرجة تعليم الشخوص وثقافتها، بل وفق موقعها الجغرافي وزمنها التاريخي، كما نجد على وجه أخص في «لعبة النسيان» لمحمد برادة حيث أخبرني الكاتب أنه أفاد من كلماتٍ لا يستخدمها إلا أهل فاس، وأحياناً أهل فاس في الأربعينات والخمسينات دون غيرها. وفي هذا العمل الروائي الهام والمتميز تلعب تعددية اللغة دوراً يكاد يكون رئيسياً، ونجد فصلاً كاملاً على الأقل باللهجة الشعبية الفاسية، سرداً وحواراً، وكأنما حلت هذه اللغة محل الكاتب نفسه، كأنما أزاحته عن عمد لتأخذ مكانة الصدارة. وليس في هذا لِعبٌ شكلانيٌ بل هو ضربٌ في صميم القصد الروائي.

عبد الكبير الخطيبي، كاتباً وشاعراً باللغة الفرنسية له مع ذلك نظرة جديرة بالتأمل في مسألة تكسير اللغة إذ يقول: «في رأيي أن ما يجب أن يدخل إلى اللغة العربية يجب أن يدخل عن طريق نفس اللغة، الجديد ليس خارجاً عن الأرضية الموجودة بل هو بين «داخل» و«خارج» اللغة العربية... إذا أدخلنا قِيَماً جديدة غربيّة وغريبة في اللغة العربية دون أن تكون ضرورية داخل اللغة المستعملة يكون هذا التجديد نوعاً من التبعية السطحية لنظريات خارجية. ولهذا فتكسير هذه اللغة المقدسة يجب أن يتم كنقدٍ داخل هذه اللغة نفسها بالرغم من أخذنا لبعض القيم الغربية»[٣٠].

أما عندي فهذه مسألة تحتاج إلى تدقيق طويل. وليس ثم أحكام أو قوانين مسبقة، مهما بدا من منطقيتها وإحكامها، يمكن أن تفرض على إبداع الروائي - أو الشاعر. «طالما كانت ضرورية» - هي العبارة المفتاحيّة في رأي عبد الكبير الخطيبي. فأيّ معيارٍ للضرورة؟ وعند أي حد تنتفي أو تقوم الضرورة، وإلى أي مدى؟ ليس عندي ثم معيار أو مدي إلا في سياق العمل الفني نفسه وبضرورته الداخلية وحدها.

أما أحمد المديني فهو وفيٌّ لتجربته اللغوية الفنية عندما يقول: إن جُلّ الذين كتبوا عن مشروعي سجنوا فهمهم وقراءتهم فيما يصنعونه بالفيض اللغوي والثراء اللفظي... لكتابةٍ لا تكف عن الانسياق وراء تصيُّد المفردات والعبارات والأنساق اللغوية المتداخلة. إن الرؤية القصصية... للمجتمع وللعالم ونوع المكابدات هو الذي يوجّه اللغة إلى هذا النحو أو ذاك وهو الذي يعطيها تلك الخصوصية أو تلك...»[٣١].

***

● ظاهرة أخرى جديرة بالملاحظة في هذا السياق هي ما يمكن أن أسميه **«الجدل بين تاريخية العمل الفني ولا تاريخيّته»**. وما من كبير خلافٍ في أن العمل الفني مشروط في بُعدٍ من أبعاده على الأقل، بتاريخ كتابته أو إنشائه، بتاريخ مُنشئه الشخصي، بتاريخ وطنه وأمته. ولكن الذي يميز العمل الفني على وجه الدقة هو الإمكانية الكامنة فيه على تجاوز هذه التاريخيّة. وإلا فما الذي يُبقي لنا على

الديك، منشورات «الجامعة»، الدار البيضاء ١٩٨٤.

(٨) أحمد المديني، وردة للوقت المغربي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

(٩) لعبة النسيان، محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧.

(١٠) انظر في تاريخ الرواية المغربية:

- الخطيبي، سابق،
- أحمد المديني، الأدب المغربي الحديث، الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٨٣.
- Europe, Revue litteraire mensuelle, 57 ème année, No. 602 - 603, Paris, Juillet 1979.

(١١) مبارك ربيع، رفقة السلاح والقمر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٧٦.

(١٢) مبارك ربيع، الريح الشتوية، مكتبة المعارف، الرباط، الطبعة الثانية، ١٩٧٩.

(١٣) مبارك ربيع، بدر زمانه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

(١٤) محمد عز الدين التازي، أبراج المدنية، اتحاد كتاب المغرب واتحاد الأدباء في العراق، دون تاريخ.

(١٥)محمد عز الدين التازي، رحيل البحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

هـوميروس أو حتى شيكسبير؟ أي أن في العمل الفني بُعداً «لا تاريخياً» ـ ولنسمّه البُعد الإنساني الأعمق (ليس بالمعنى «الهيوماني» فقط) هو الذي يُكسبه قيمةً تتعدى تاريخيته ـ وهي القضية التي تعرف في الكلام الذائع بالصلة بين الخطاب السياسي والخطاب الفني، أو الفارق بين المباشرة وخفاء المدخل وسوفسطائيّته (بأفضل معاني الكلمة) في الفن.

ولعل من الأطروحات الذكية لهذه القضية ما قاله إدريس الخوري ـ وله رواية مخطوطة فضلاً عن مجموعاته القصصية المعروفة: «الإشكالية السياسية عند القاصّ، حصيلة تجربة تاريخية ماضياً وحاضراً. وأثناء الإبداع يصعب على القاص أن يعكس كل الأشكال السياسية المتواجدة لكنه يستطيع أن يبلور انعكاساتها، بشكل فنّ، ذكي، حتى لا يسقط في المباشرة.. يجب أن نقول أن الانعكاس الفوقي (أي الفني أو الثقافي) للممارسة الفنية لأي نظام كان، لابد أن يواجِه فكراً نقدياً مضاداً..»[32].

ويتصل بهذا في تصوري ما يمكن أن نطلق عليه بتعبير عصري، «عصرنة التاريخ» أي أن تأتي الخبرة التاريخية في الرواية من خلال منظورٍ عصري وفي بنية روائية خاصة لابد أن تنتمي إلى عصرها، وأن تسعىٰ إلى تجاوز عصرها في الآنِ نفسه. ليس في توظيف التاريخ روائياً شيءٌ جديد، بل لعله من أعرق أو أقدم الطرائق التقنية في فنّ القَصَص سواء كان ذلك في بدايات فن القصّ القديم أو في أشكاله الحديثة نسبياً.

ولكن الحداثيّ هنا ـ في الرواية العربية عامة والمغربية خاصة ـ هو وضعُ شرائح تاريخية في هيكل روائي مخصوص يُضفي عليها ـ أو يستخرج منها ـ بمجرد وضعها في هذا السياق، وفي هذه البنية بالذات، دلالاتٍ لم تكن طافية على السطح، ومن هنا تتأتى «عصرنة التاريخ» أو بعث التراث بعثاً جديداً وحقنه بدماء عصرية. أشير هنا إلى التقنية المستخدمة في «لعبة النسيان» فيما يتعلق بالتاريخ الحديث، وإلى ما سماه إدريس الخوري «الإشكالية السياسية»، كما أشير إلى رواية أتيح لي أن أقرأها في الأيام القليلة الماضية، وهي رواية بعنوان «مجنون الحكم بأمر الله» لسالم حَميش.[33] الميزة الأولى ـ وهي أساسية ـ في هذه الرواية التي نشرت منذ عهد قريب هي مقدرتها على الإفادة من التراث السرديّ الغنيّ ـ غِنى فادحاً ـ في كتابات مؤرخينا العرب القدامى، وامتلاكها في معظم الأحوال ناصية اللغة المتسقة مع مادتها تاريخياً، ونفسياً، واجتماعياً، وهو اتساق يندر أن يحدث في هذا الضرب من الكتابة الروائية المحدثة التي شاعت في السنوات الأخيرة، وقد ينحو هذا الكاتب منحىٰ الاقتباس المطوّل لكي يُثبِت صحةَ نَصّه وفاعليّته، ولكن جديّة الغوص في خضم التراث يجب أن يعدِلها توازنٌ ضروريّ بين النقل والإبداع، بين كتلة النصّ التاريخي الصماء ودفق دماء التخييل الروائي.

في ملتقى الأدبينْ المغربي والجزائري الذي عُقد في وجدة في نهايات العام الماضي، قرأ الناقد الجزائري مخلوف عامر رواية «عين الفرس» للميلودي شغموم باعتبارها فقدان القارىء لتاريخ محدد ووصوله إلى اللازمان واللامكان، لأن عين الفرس هي كل مكان، وكل مكان هو عين الفرس. كما يرى عامر أن «فوضى التاريخ واللامكان وطريقة الحكْي في هذه الرواية تؤدي وظيفةً أساسية في النسيج القصصي» وأن «القراءة تحيل إلى ذات النص لا إلى خارجه» ـ كما تنقل عنه سهير الحاج[34]. وفي الإحالة إلى ذات النص نفيٌ لتاريخيّة النصّ الروائي وفقاً للقصد الروائي نفسه. فهل ذلك النفْيُ المطلقُ ممكن؟ أم أن قصد اللاتاريخيّة بذاته هو ظاهرة تاريخية، لعلها نابعة عن رفض المعاصرة، إذ لا يمكن أن تؤدي إرادةُ نفْي التاريخ إلى هدفها المقصود، بل لعلها على العكس تؤكد تاريخيّة النص. مما يعني في النهاية أن «اللاتاريخية» أو «البعد اللاتاريخي» في النصّ الروائي هو ظاهرةٌ معقدة الآليات بقدر ما هي حداثية بمعنى ـ كما أوردته في مقدمة هذه المقالة ـ للحداثة التي تتحدى التاريخية.

***

● أعود مرة أخرى إلى أحمد المديني لأستعير منه فكرة «الواقعية المضادة» باعتبارها ظاهرة حداثية يرى أنها «اتجاه مضاد للواقعية المباشرة، تتعدد سبل التوجه إليه من لغويٍ إلى توجّهٍ في الموقف عند كافكا أو في البنية عند جويس أو توجُّهٍ شعري.. إلى آخره ويقول: «رفضت سلفاً أن أحصر هذا الذي يمور في داخلي ضمن زنزانة محكمة الإقفال وجاءت الكتابة هكذا شعراً نثراً تدافعاً من الكلمات رؤية مدمرة لها ولما حولها.. لم تكن نزوة شخصية، فهناك تجارب أخرى لزملاء في المغرب وأخص بالذكر محمد عز الدين التازي الذي وإن اختلفت معه في كيفية التفاعل مع الأدوات الكتابية وكيفية تأسيس العالم القصصي إلا أن الرؤية في اعتقادي تبقى لدينا معاً مجدِّدة وناشزة»[35].

أما من ناحيتي فلعلني أُفضل مصطلح الواقعية المضادة أو «الواقعية الضد» أو ربما «ما وراء الواقعية» عما شاع استعماله حديثاً من نوع «الواقعية السحرية» أو «العجائبية» أو «الغرائبية».-وفي هذا السياق يرى واسيني الأعرج أن «أحلام بقرة» رواية محمد الهرادي، تدخل في صيرورة جديدة «للرواية العربية»، ويتساءل عن تصنيفها «هل هي نصّ عجائبي؟ غرائبيّ؟ سحري؟» كما يرى ان «الكتابة الواقعية أصبحت عاجزة عن أداء الوظيفة الإبداعية» (وهو مهم) وإن هذا النص يستمد وجوده كنص من اتقان معادلةٍ صعبة هي إعادة تأسيس الحياة ورؤيتها من خلال منطقٍ لا منطقيّ.

ولعلنا نرى في «العشاء السفلي» رواية محمد الشركي سماتِ «الواقعية الضد»، و«الرواية القصيدة» معاً من خلال نصٍ تنهار فيه العلاقات التقليدية بين معطيات الواقع اليومي، وتتجسد فيه المرأة كائناً لغوياً وميتافيزيقياً من خلال الفانتازيا والشعرَ الصَرّاح ـ فهل في هذا كله ما يذكّرني بعملٍ روائيّ سابق لي، هو «رامة والتنين». (من غير أية إثارةٍ لقضية التأثّر والتأثير، أو التناص الخفيّ الكامن، بالتعبير الحديث، فلاشك أن للشركي أصالةً وفرادةً خاصة به وحده).

***

● يهمني أن أشير هنا إلى ظاهرة لا أجد في تسميتها خيراً من «كسر ذاتية السيرة»، وقد عرفنا أن الرواية المغربية قد عرفت خُطاها الأولى عبر السيرة الذاتية: «في طفولتي» و«سبعة أبواب» وغيرهما، ولكن ما أقصده هنا ليس مجرد سرديّة السيرة الذاتية التي تجري على ◄

(١٦) خناثة بنونة، الغد والغضب، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨١.
(١٧) سعيد علوش، اميلشيل، الزمان المغربي، الدار البيضاء، دون تاريخ.
(١٨) محمد الشركي، العشاء السفلي، توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
(١٩) محمد زفزاف، المرأة والوردة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الثانية، ١٩٨١.
(٢٠) محمد زفزاف، أرصفة وجدران، منشورات وزارة اعلام، بغداد، ١٩٨٤.
(٢١) محمد زفزاف، الأفعى والبحر، الدار البيضاء ٨١٩٧٩
(٢٢) محمد زفزاف، محاولة عيش، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥.
(٢٣) أحمد المديني، الجنازة، دار قرطبة، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
(٢٤) أحمد المديني، زمن بين الولادة والحلم، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧٦.
(٢٥) عبد الكريم غلاب، دفنا الماضي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، دون تاريخ.
(٢٦) عبد الكريم غلاب، المعلم علي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧١.
(٢٧) عبد الرحمن الفاسي، عمي بوشناق (قصص) وزارة الثقافة والتعليم، الرباط، ١٩٧٢.
(٢٨) محمد زنيبر، الهواء الجديد (مجموعة قصصية) دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧١.
(٢٩) محمد ابراهيم بوعلو، مجموعة أقاصيص، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧٠.
(٣٠) بول شاؤول، علامات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، صفحة ٨٢٥
(٣١) شاؤول، سابق، صفحة ٧٧.
(٣٢) شاؤول، سابق، صفحة ٧١.
(٣٣) دار رياض الريس للنشر، لندن، ١٩٩٠، رواية فائزة في مسابقة مجلة «الناقد» للرواية.
(٣٤) صحيفة الشرق الأوسط، بتاريخ ١٩٨٩/١١/٢.
(٣٥) شاؤول، سابق، صفحة ٧٧.
(٣٦) Europe, Cit, P.3



سنتها المطروقة، بل انتزاعٌ روائيّ جديد ـ وحداثيّ ـ للسيرة الذاتية، كما تجده في «الخبز الحافي» لمحمد شكري إذ يتحدى المحظورات الاجتماعية المقررة، ويضرب عرض الحائط بالمسلّم به من قوالبٍ وصياغات، لكي يضرب في تفريعات وتشقيقات للسيرة الذاتية تمُتّ بصلةٍ إلى كلٍ من حكايات الشطّار والعيّارين العرب وروايات الشُطّار البيكاريسك والجوّالين الصعاليك، ولكن المهم هنا ـ كما أشرت ـ هو تحطيم النوستالجيا المألوفة في السير الذاتية، وبمعنىً من المعاني تحويل الذاتيّ إلى ما يتجاوزه، والانتقال عبر النصّ من الشخصيّ إلى الاجتماعي، ومن تهديم «الطابو» الجنسي إلى مناوشة «الطابو» الإجتماعي والطبقي، فهذا في النهاية نص احتجاج بل نص إدانة، يستهدف أشكالاً وأنماطاً من القمع تذهب من القهر الجنسيّ إلى القهر الطبقي، ومن عقابيل العدوان الاستعماري إلى تجليات الطغيان الاجتماعي القبيح.

إن ملامح السيرة الذاتية في «لعبة النسيان» قد اكتست بأقنعة روائية بارعة ولكنها مع ذلك شفيفة، والمهم هنا ـ مرة أخرى ـ هو تجاوز التاريخ الفردي «للراوي ـ الكاتب» إلى الدلالة الإجتماعية ـ وإلى الأيديولوجيا الواعية المُدْرَكة التي بذلك وحده تخرق أحد شروط الأيديولوجيا المتعارف عليه. إن ما أسميه «كسر ذاتيّة السيرة» هو إخضاع السيرة الذاتية لبنيةٍ روائية مغايرة تفيد من جنس السيرة الذاتية لكنها لا تنصاع لقوانينه ولا تظل حبيسته.

***

● آخر ما أريد الحديث عنه من ظواهر حداثيةٍ في الرواية المغربية الآن هو ما يمكن أن أسميه ظاهرة «كشف قاع المدينة». أما الحديث روائياً عن حضيض المدينة وصعاليكها، وتناول الجوانب القاتمة بمأساويةٍ أو بدعابةٍ سوداء فليس جديداً في ذاته على الكتابة الروائية. ولكن ما يُضفي سمة الحداثية على هذه الظاهرة في كتابات محمد شكري ومحمد زفزاف بالتحديد هو أنها ليست تصويراً «إثنوجرافياً» ولا حتى صرخة احتجاج. بل هي تنضوي على تمرد كامل يذهب إلى الغاية في اتجاهين: الاتجاه الاجتماعي، إذا نرى فيه نقضاً متضمناً للبنية الاجتماعية الطبقية التي نتصورها نقضاً للبنية الروائية المكرَّسة، فلا تقوم السرديةُ هنا على حبكةٍ متقَنة أو غير متقنة الأطراف، بل تقوم على تفكيك هذه الحبكة، على وجه التحديد، ووضع حواجز سردية في كتلة العمل الروائي دون محاولة لتخطيها أو تذويبها، فكأنها بذلك توحي ـ بمجرد البنية ـ بقيام مثل هذه الحواجز على أكثر من مستوى: اجتماعياً وسيكلوجياً وربما ميتافيزيقياً أيضاً.

وإذا كان ما يسمى بالإتجاه «الشعبوي» الذي يتحدث عن «الشعب» من الخارج أو يُسقِط عليه أحاسيسَ ومشاعرَ وأفكاراً لا تمتُ إليه بأدنى صلة ـ كما يقول مصطفى المسناوي كاتب القصة المتميز ـ اتجاهاً كانت له سطوته في مطالع الرواية المغربية، فإن من الصعب إطلاق هذه التسمية على كتابات محمد شكري بالأساس، إذ لا ينتمي هذا الروائي، على أي نحوٍ، إلى فئة البورجوازية الصغرى التي تميل على مآسي قاع المدينة من خارجها، بل هو ينبع من تربة هذا القاع نفسها وقد تقلَّب في أوحالها ومِحَنها منذ أن عرف الوعي بنفسه وبعالمه. إلا أن قضية «تبنّي» المثقف الخارج عن طبقته لوعي طبقة شعبية قضية لا تحتاج ـ على مستوى البحث الفنّي ـ إلى مجرد الإدانة أو الرفض، ولعلها لا تحتاج إلى ذلك على مستوى الخطاب السياسي أو العمل الاجتماعي أيضاً، ومن ثم فإن شخوص وأجواء كاتبٍ مثل محمد زفزاف لا تصلنا عبر منظار أجنبي غريب عنها، إثنوجرافي أو فوكلوريّ أو غرائبيّ، بل هي لا تصلنا حتى بوعيٍ ناتىءٍ ناشزٍ للمثقف، وإنما تأتي ببراعة وبصيرة نافذة كما لو كانت بتلقائية ومسلَّماً بها، إلى درجة أنها في أحيان معينة ـ كما في روايته الأخيرة «محاولة عيش» تكتسي بسمات المنحى «الطبيعي» كما عرفَتْه الرواية الفرنسية أو الإنجليزية في القرن التاسع عشر، وهنا مرة أخرى نجد الكاتب مغموراً في غِمار الطبقة السفلية من المجتمع من غير أن يُعنى كثيراً بإقامة العلائق بينها وبين الطبقات العلوية، فكأن العالم محدود بهذه المستويات الدُنيا، بقاع العالم المجتمعيّ، بالحضيض الفيزيقي والطبقي والسيكلوجي، ولنا بعد ذلك أن نرى في ذلك ما يراه الكاتب، أو ما لا يراه مباشرة، عن دلالات القمع في تجلياته المختلفة.

***

لا أستطيع أن أنهي حديثي من غير أن أشير إلى ما أسميه «جَسدانيّة التجريد الذهني» عند كاتبٍ مرموق مثل عبد الله العروي، فمنذ روايتيه الريادِيّتين «الغربة» ثم «اليتيم» نجد الهموم الاجتماعية والفكرية تُلح على الكاتب فلا يفعل إلا أن يجسدها، بحذق الصانع المتمكن وموسيقية الشاعر الباذخة معاً، في شخوص لا يعوزها الدم واللحم وإن بقيت شفرات أو علامات أساساً، مهما غاص الكاتب وعاد إلينا بدقائق تفاصيل التكوين النفسي الداخلي لهذه الشخوص. ولهذا الروائي ـ والمفكر البارز ـ أسلوب فيه عَضَل وشدّة إلى جانب رهافته الشعرية، وفيه توترٌ ناشيء عن النَقْص المتعمَّد، وعن تلاحق النقائض في الأوصاف.

***

إذا كان الجدل بين «الواقع» و«المتخيل» وبين اليومي والأسطوري، وبين التجريد والجسدانية، وبين السفليّ والفوقيّ، وبين التراثي والمعاصر، هو ما يُكوِّن مقوماتِ ظاهرة الحداثة في عموميتها، في سياق الكتابة، فلعلني أحب أن أشير بسرعة إلى نظرة بعض الروائيين والقصاصين المغاربة إلى مفهوم الحداثة هذا، حتى تتسنى قراءة أعمالهم القصصية على ضوء مفهومهم لهذه الفكرة البؤرية في ثقافتنا المعاصرة ـ مع التسليم بأن للنص القصصي استقلالية لا يمكن أن تُدحَض.

ويرى مصطفى المسناوي أن طرح المسألة على صعيد «الأحداث» أو «الأكثر جدة» هو خاطىء أصلاً وأن المحور هنا هو علاقة الحداثة ـ على أساس التقدم لا على أساس الجدة ـ والإنسان. ماذا يستطيع «الحديث» أن يقدم لوعي الإنسان بمجتمعه وبواقعه ويُمكّنه من تغيير تاريخه نحو مستقبل أكثر إنسانية.

أما مبارك ربيع فيرى أن هناك ثم تجريبية مغامِرة أو راديكالية يبدو أنها تتجاهل كل ما سبقها أو تفترض أنها تتجاهله... «تتجاهل علاقتها بالقارىء وربما تهمل هذه العلاقة» ويرى أنه بعيد عنها لأنه ينطلق من أن الكتابة قيد ومسؤولية وأن التجريبية يجب ألا تصل إلى

الحد الذي يفقد الكاتب علاقته بالقارىء أو يضع مسؤوليته موضع الغموض، مع أنه لا يتنكر لطرافة التجريبية والراديكالية.

فهو في نهاية الأمر يعود إلى مفهوم «الالتزام» كما عرفناه في منتصف القرن، بصياغة ليست جديدة تماماً.

ويرى محمد عز الدين التازي أنه «عندما يقتنع الكاتب بضرورة البحث والتجريب على المستوى الشكلي فإن التنازلات تصبح صعبة وعسيرة. الكتابة التجريبية تفجّر الأدوات والوسائل الفنية وتعمد إلى خلق رموزها الجديدة داخل بنيان النص... الحداثة تجاوزٌ مستمر في إطار البحث الأدبي والفني.. إلغاء الحاضر في مجال النص الأدبي هو تشييد علاقات وقوانين جديدة من أجل تجاوز بناءٍ شكلي قديم.. أما في مجال الأيديولوجيا فإن إلغاء الحاضر لا يمكن أن تتبناه إلا أيديولوجية محافظة.. لا يمكن أن نغفل أنها كاتجاه في الغرب لا ترتبط بالواقع الجماهيري وإنما تتوجه من النخبة إلى النخبة»..[٣٧].

وأخيراً فإن محمد برادة يقول، بحق وبعمق: «أظن أن الإنتاج الشعري والروائي والقصصي الحداثي ما هو إلا محاولة للقبض على تغيير العلائق والوعي بها، عبر اللغة والأشكال والتخييل. مظهر آخر لتجربة الحداثة تجلى ـ في فترة لاحقة ـ من خلال النزوع إلى تفكيك البنيات الفكرية والأيديولوجية والسياسية والاجتماعية، ومرتكزاتها الخطابية، بهدف زحزحة الخلفية اللاهوتية الأحادية، وتجذير العقلانية، والصوغ الإشكالي للقضايا، ونزع أقنعة الوحدة المتوهمة داخل الثقافة والمجتمع. لكن ما يكاد يتفق عليه الجميع هو أن تجربة الحداثة عندنا ظلت جزئية، غير شاملة لمجالات جوهرية في المجتمع: الدولة، العلم، الاقتصاد، العلائق الاجتماعية»[٣٨].

وهو ما اتفق فيه مع الكاتب، بشكل عام، وبخاصة فيما يتعلق بأن الحداثة في مجال الكتابة والفن إنما تعتمد السؤال، والطرح الإشكالي، ولا تستند إلى يقين أو إلى إجابات جاهزة مكرسة.

***

في خلال سنوات قليلة لا تتعدى عَقْدين من زمان استطاعت الرواية في المغرب ـ والقصة القصيرة ـ أن تصل إلى مرحلة من النضج والإنجاز أتاحت لنا أن نتبين فيها ظواهر حداثية لها شأنها ولها دورها. فلعل ذلك أن يعود إلى خصائص المغرب باعتباره «بلد الملتقى حيث تتبادل التأثير تياراتُ وافدة عن الشرق وعن أوروبا معاً» وباعتباره أيضاً بلداً تتواجد فيه ثقافات متنوعة، سلفية ومعاصرة، قبلية وقومية، شعبية وفوقية وتوجد فيه، من ناحية، إبداعية لاشك فيها ومواقف راديكالية في البحث، في مجال العلوم الإنسانية وأشكال التعبير المختلفة (الفنون التشكيلية والمسرح والسينما) ومن ناحية أخرى يوجد فيه تهميش لهذه الإبداعية إذ أن هذه الثقافة ما زالت بعيدة عن الجمهور العريض الذي تتبنى هذه الثقافة همومَه وآماله ومطامحه، شأنها في ذلك شأن البلاد العربية وبلاد العالم الثالث كلها. □

(٣٧) شاؤول، سابق.

(٣٨) محمد برادة، فلسطين والسؤال الثقافي العربي، بحث مقدم إلى: «أيام فلسطين الثقافية والفنية»، القاهرة ١ ـ ١٦ يناير/ كانون الثاني ١٩٩٠.

أماكن بين الظلال

وليد نورانيل
شاعر من سورية

خلاص

■ تَرَكْت في يوم صليبي
قلت: لَوْ أَهَبُه لِامْرأةِ النّجار
أَوْ لِلْمَلِكَةْ!
أَوْ أنني أَرْكُزُه في ذكرياتِ
فيلسوفْ
آثَرْت لو أحرقه قرب الجَسَدْ
أهتف: يا ابْن الناصرة!
كَمْ باطلٍ هنا اتَّقَدْ

المعنى

مَشَيْنَا إليك
أَطَعْنا الكواكبَ حيناً
وحِيناً أَطَعْنا الوحوشَ المضيئةَ
أَكْبَرُنَا قال: «إنَّا أَطَعْنا الهوىٰ»
تَغَنَّىٰ بشيءٍ
وَأَرْدَفَ يَنْسُبه للملائكة
الجاهلِين!

بيت الشاعر

تغيب الأماكن بين الظلال
وقَدْ ينثر النهر بعضَ الكلام علىٰ النافذة
وقَدْ تُعَتِّقُ الريحُ أقْدَمَ أسمائها وتجيء
فلا عِطْرَ يبقى علىٰ نشوةٍ أَوْ وَرَقٍ ـ سوىٰ
ما تَشَبَّعَ بالوقت . . .
نـورٌ علىٰ هيئة الطير ينقر عَيْناً تضيع خلال الـرخـام
الذي يتموَّجُ
لا امرأةٌ في الحنين
ولا غِبْطَة في الحضور
مساء أليف يشتّته البيت
ثم تُجَمِّعه الرغبات
فكلّ التذكُر بَوْح،
وكلّ المرايا الصغيرة واسعة
هل تراب البراعةِ تمسحه رهبةٌ
لا يَدٌ للخيال
ولا نجمة للقلقْ.

حلم حقيقي

ملائك تعدو حفاة
وراء الخيول التي سرقتْ أوّلَ الكلمات



تُطِيح ببعض السكارى
فيختبيء الحلم تحت ثياب القرابين
تندلق الخمرُ فوق الدماء التي مازَجَتْها الهواجس. . .
حين تفرُّ حشود المُضَحّين ذاهلةً،
كل شيءٍ يصير كلاما. .
فَمَنْ سَيُعيد الملائكةَ الثائرين لأبراجها
ومَنْ سوف يصحو لكي يجْمَع الخمر
إنّ الخيول توارتْ وراء المعاني السليبة. .
قَفْرٌ وحيد لـترمي السماءُ بـزرقتها في المـرايا التي تتدافع. .
طيْرٌ وحيدٌ يشفُّ عنِ اللُغة الذهبية
يسيل الصهيل على فخذيّ الفضاء
وتنتبه الشهوات القديمة عند منازل غارقة في الزمان. .
تَفِرُّ الملائكُ صوب الخلود،
وأرياشها في تراب الكتابة
تناولها بالعيون النساء
ويغرزها الشعراء برأس
السحابةْ

نشيد القربان

كل شيءٍ قديم
تعالي إلىٰ خدعة الروض يا أجنحة
هاجري يا طيور اللغة
كلُ شيءٍ قديم
إذاً هَبْ يدي زَنْدَ تِبْرٍ أكُنْ للذهبْ
يا أبي. . أيها الأول
كلُ شيءٍ قديم
أنا. . ظالم الأمهات
رسمتُ فُوَيْقَ النعيم صراطاً يؤدّي إلىٰ قبّة الشوق
ألقيت في جانبيه أفاعٍ وأطفال
هَبْني مصيرك يا صاحبي البابلي!
أوْ فَهَبْني خليلك يا صاحبي البابلي
آه هبْ
ليس لي كبرياء سوىٰ هذه الكبرياء
فَلأكُنْ للذهبْ
لَنْ أكون نبيّ
مرّةً زارني مَلَكُ الشِعْر
ما زارني بَعْدها. .

قلتُ للناس:
واها. . كلّ شيءٍ قديم
قال لي واحدٌ كان يختلس الحلم:
مزِّقْ وصاياكَ قرب غديرٍ يشعّ
أوْمأتْ كاهنةْ. .
وانتهىٰ الليل في ومضتين
مرَّ بي فارسٌ في الصباح ـ قال:
هَبْني نسيتُ الطريق
لم أجِبْه، انْحنَيْتُ على صخرةٍ
طار حَبُّ الندى،
والتَمَسْتُ له بضعة مِنْ جَبَلْ
لم يكن في الصباح نساء
فعرفتْ الغَزَلْ

* * *

كل شيء قديم
دنا مِنْ كتابي حجر
ودنا العشب. . أبعدته،
عادَ في هيئة اللفظ، ثم توارىٰ،
وعاد علىٰ بسمةٍ مِنْ عِنَبْ.
ما الذي رام سكري:
ألقصيدة أمْ نسمةٌ لم تَهُبْ

* * *

كل شيءٍ قديم
هل أنا الطارف القاطف
أم أنا الحالم الخائف

* * *

ربَّة القسوة
الروح كيف تكون رسولة ذاك الفراغ وذاك الجبال
وهذا الجسَدْ
ربَّة القسوة
ألنار كيف تحيط بأنثى تناجيك في أربعٍ مِنْ مرايا
ولا تحترق
فَهَبيني ترفّقتُ بالسعداء وبك
وأذيعي الذي لم أقله
أذيعي نشيد النعيم
ـ إنّما الخمر غير الخلود
ـ إذاً، كلُ شيء قديم!

الكلام بكل الجهات
والقرابين مائلة كالعيون
آه قد هبطت كلمةٌ ـ
مِنْ سماء الظنون:
«معذرةٌ» ـ «معذرةٌ».

لوح الربيع

غضبت حتى غابت الأفنان
لا لؤلؤاً أضعتُ،
لا خَجَلٌ ـ تَخْجِلُ ـ إذْ يخجل ـ في شعاعه العيون
بكيت حتى زالت الثلوج
لا خضرةً تبكي ولا أَمَلٌ ـ ينثر
كُحْلَ الروح في العمران
يا . . ضجَّة الميلاد
تبكي على الميلاد ـ مُضَيِّع
الإيمانْ!.

لوح الصيف

خارج المدائن
حيث لا يموت طائرٌ مِنَ العطشْ
خارج المدائن
في سبيل غامضة
صَوْتُ مَنْ يمجِّد الأشياء
سِحْرُ مَنْ يقيِّدُ الوعي بلذَّاتِ النَهَرْ
عَيْنُ مَنْ تُروِّضُ الأطياف
عِطْرُ مَنْ يغسل أَبْعَدَ الجبال
دَعْ يَدَي تلمس أوْ تذوب
لا تقل لي: إنّها الملائكة
دَعْ يراعة الصبا تُنْهي الصبا!
دَعْ دمي يبلّل الأشواقَ، أوْ
يبلّل الغروب.

لوح الوهم

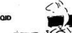
صحوتَ مرَّتين
فمرةً مِنْ نشوة الفناء
ومرَّةً مِنْ نشوة الوجود
صحوتَ يا . . . خلود
يا قَيْدنا الذي يرقّ كالنسيم
يا قيدنا الغامضَ، يا تطوافنا،
يا شهوة القيود□

لوح الخريف

حين سقطت فوق هذي الأرض
كالخريف
باعَدْتُ ما بين أصابعي:
لتنهض السنونو، ثم ترحل السنونو،
وأنا أحرق خلفها
رؤى حروفي.

لوح الشتاء

النجوم التي تتجادل في الظلمة
والأرض التي امتلأتْ بدم المغفرةْ



نصف رجل



يوسف الشاروني

■بالأمس فقط وضع شباب ممن يجيدون الحساب في قريتنا حداً لثأر استمر قرابة السنوات العشر حصد خلالها ثمانية رجال وامرأتين.

وقد بدأ مسلسل الثأر ـ على ما يروون ـ هكذا: أطلق عشماوي بن محمد بن الشرقاوي رصاص بندقيته تحية في حفل زفاف أحد أبناء عمومته فأصاب خطأً إحدى نساء أسرة الغرابوه اللائي كن يطللن من فوق سطح بيت من بيوتهن على زفة العروس وهي في طريقها من بيت أسرتها الى بيت العريس. استقرت الرصاصة ناحية الأذن اليسرى لزينب الغرباوية ـ كما جاء في تقرير الطبيب الشرعي ـ فخرت صريعة على الفور والدماء تتفجر منها ملطخاً وجهها ومَنْ حولها، بينما تعالت الصّرخات فوق سطح البيت مختلطة بزغاريد الموكب المصاحب للعروس في الشارع من أسفل. ومع أن الذي ارتكب القتل الخطأ معروف إلا أن أحداً لم يتقدم ليشهد عليه، وانتهى التحقيق إلى أن الفاعل مجهول.

ذلك أن أسرة الغرابوه كانت قد قررت أن تقتص لنفسها بنفسها من إحدى نساء الشراقوه. لكن ذلك كان معناه أن يصبروا على دم أسرّتهم بضعة أسابيع وربما بضعة أشهر حتى يتمكنوا من الأخذ بثأرهم. فنساء قريتنا ـ شراقوه وغرابوه ـ قلما يخرجن، وإذا خرجن فمتلفعات لا تكاد تبين وجوههن. لهذا فإن أحد شباب الغرابوه المتعجلين تربص في أعواد القصب للشيخ أحمد الشرقاوي كبير أسرة الشراقوه وأطلق عليه رصاصة وهو على حصانه (كانت عنده سيارة يابانية لكنه كان يفضل الحصان الذي تعود عليه منذ الصغر) وذلك أثناء عودته إلى القرية قبيل الغروب مع حاشية له كانت تستقبله في محطة السكة الحديدية بالبندر.

لكن لما كان الرجل في قريتنا يساوي امرأتين فمعنى هذا أن أسرة الشراقوه أصبح لها بدورها ثأر عند أسرة الغرابوه يساوي امرأة أو نصف رجل. وهكذا أصبح القتل المتبادل للرجال بين الأسرتين لا ينهي الثأر بل يجدده، فنصف الرجل يطالب دائماً بثأره حتى راح ثمانية رجال دون جدوى. وكان عشماوي ـ أول من أطلق رصاصته ابتهاجاً وقَتل دون قصد ـ من بين هؤلاء الثمانية، فضلاً عن ضحيته زينب الغرباوية.

أخيراً استطاع أحد شباب أسرة الغرابوه أن يضع حداً لسيل الدماء بفكرة بسيطة لم يتفتق عنها ذهن غيره. كانت أسرته تقيم حفل زفاف، وكان موكب العروس يمر في طرق القرية، وكانت نساء الشراقوه يتفرجن من فوق سطح أحد بيوتهن على الزفة. فصوب عوضين الغرباوي رصاص بندقيته الذي انطلق مختلطاً بالزغاريد وصخب الموسيقى نحو إحدى النساء المُطلات. بذلك صفّى الحساب الذي لم يستطع غيره تصفيته، وتوقف سيل الدماء في قريتنا إلى حين.□

عندما استراح الرئيس

غالي شكري



■ ليست هناك سلطة واحدة في أي مكان. وبلادنا ليست استثناء من هذه القاعدة، فسلطة الدولة وسلطة الرأي العام وسلطة الطائفة وسلطة الدين، وجماعات الضغط الاقتصادي والمعارضة، كلها تجليات مختلفة للسلطة ذات المعنى الواحد: النفوذ لطرف والقهر للطرف الآخر.

وقد لا تكون لاحدى المؤسسات سلطة علنية على المجتمع أو الدولة كالكنيسة في الغرب. ولكن هذا لا يمنع سلطتها على الأفراد، وربما يكون من بينهم أشخاص نافذون هنا أو هناك من هياكل السلطة. وليس من الضروري أن يقودهم انتماؤهم الديني إلى سلوك منحاز. ولكن من الممكن أيضاً أن يشكل الفرد أو مجموعة أفراد أو جماعة أو بعض الجماعات اختراقاً لجهاز الدولة ومؤسسات المجتمع على السواء.

□□

في مصر، ومنذ عشرين سنة يوصف العهد الناصري بأنه زمن «الانغلاق». والمقصود هو الشمولية، أي الرأي الواحد والاندماج الفعلي للسلطات أياً كانت المظاهر الدستورية. في ذلك العهد صدور مئات من المثقفين بألوان الطيف السياسية. ولم يصادر إلّا كتاب واحد هو «الله والانسان» لمصطفى محمود الذي تاب بعدها وأناب وكتب «رحلتي من الشك الى اليقين» و«تفسير عصري للقرآن» وأصبح في سنة واحدة مليونيرا متصوفاً له مسجد باسمه ومستشفى تبرع ببنائها المليونيرات المتصوفون أمثاله.

ولا يعني هذا أن الأمور كانت على ما يرام في الظل الناصري. كان هناك «النائب» المحترم الذي قدم استجواباً لوزير الثقافة ليمنع من التداول قصة «أنف وثلاث عيون» لاحسان عبد القدوس وأن يحول دون تمثيلها في الإذاعة والسينما والتليفزيون، لأنها قصة جنسية فاضحة تهدد حيوية الشباب المصري بالفقدان، وتغلق في وجهه أبواب الجنة.

وكان هناك «الموظف الأزهري» الذي أفتى بأن كتاب عبد الرحمن الشرقاوي «محمد رسول الحرية» كافر هو ومؤلفه لأن محمد كان رسول الله وليس الحرية. وهو نفسه الموظف الذي رأى في رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ رجساً من عمل الشيطان ينبغي تجنبه بوقف نشره.

وكان هناك الناقد الشجاع العبقري الذي هتك أسرار مسرحية «حلاق بغداد» لألفريد فرج و«السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم و«المخططين» ليوسف ادريس و«الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوي، واكتشف أن مؤلفيها خونة للثورة وعملاء للامبريالية، وربما كانوا على علاقة غرامية بدوائر الصهيونية العالمية لم يمسك بخيوطها زملاؤه الكسالى. وكانت «الخيانة العظمى» لهؤلاء المؤلفين هي الديمقراطية، هذه الشيفرة التي نجح وحده في حلّ ألغازها.

■ هذا إذن هو الجنس والدين والسياسة، الثالوث المحرم، فماذا كان رد الفعل الانغلاقي؟ كان دفاع وزير الثقافة عن رواية احسان عبد القدوس والتوسع في نشرها وإذاعتها وتمثيلها. وكان الافراج الفوري عن كتاب الشرقاوي. وكان اغلاق أبواب المسرح ليلة عرض «المخططين» والسماح بنشرها في كتاب، واستمرار نشر «أولاد حارتنا» والامتناع عن نشرها في كتاب. وتوجه كبار رجال الدولة بأنفسهم إلى المسرح، واعتذروا للناقد الشجاع العبقري بأنهم لا يرون في هذه الأعمال أي تهديد لأمن الدولة.

□□

نحن الآن ومنذ عشرين عاماً نعيش في ظل «الانفتاح». في السنوات العشر الأولى من الانفتاح السعيد اكتفى الاتحاد الاشتراكي بفصل أكثر من مائة كاتب. ولم يكن هؤلاء المائة تعساء بهذا الفصل، بل ان بعضهم قد فوجىء بأنه عضو في الاتحاد الاشتراكي هو ووالده ووالدته بالرغم من أن الأب قد توفي منذ ربع قرن والأم قد رحلت ليلة ميلاد الاتحاد الاشتراكي، وهو نفسه معزول سياسياً ولا يحق له الانضمام إلى التنظيم السياسي الوحيد في البلاد. ولكنه وجد نفسه مفصولاً فقال «أنا مفصول اذن أنا موجود»، ولكن الفرحة لم تتم لأن الفصل من الاتحاد الاشتراكي يعني تلقائياً الفصل من العمل، لأن أحد شروط الوظيفة سواء أكنت عامل بناء أو مهندس الكتروني أن تكون عضواً في الاتحاد الاشتراكي.

وبالرغم من أن المفصولين من غير الأعضاء لم يكونوا موظفين في أي مكان إلّا أن «الفصل» من الاتحاد الاشتراكي كان يعني للجميع بصريح العبارة: لا كتابة بعد اليوم.

وهكذا «انفتحت» أبواب مصر على مصراعيها في عهد السادات أمام جميع المثقفين للخروج والتنفس بحرية في بيروت وباريس ولندن. ولم يكتف الانفتاحيون العظام بذلك بل أغلقوا المجلات وأشباه المجلات والنشرات وما شبّه لها، ولم يجرؤ رئيس تحرير أو رئيس برنامج اذاعي أو تليفزيوني على نشر أسماء «الملاعين» في صفحة الوفيات سواء أكانوا من الموتى أو من المعزين. ولم يجرؤ دارس أو باحث أو طالب على ذكر مرجع، مهما اقتبس منه، إذا كان صاحبه من المجانين أعداء الانفتاح والديمقراطية ومبادرة السلام.

وفي اليوم السابع لم يسترح الرئيس السادات فقد أراد أن يطمئن على «أولاده» فحبسهم جميعاً ثم «استراح».

□□

قبل أن «يستريح» الرئيس كان بديمقراطيته وحنانه قد أطلق ضحايا الانغلاق من المساكين الذين لفرط انعقاد ألسنتهم فضلوا الكلام بالجنازير والخناجر ومطاوي قرن الغزال والمسدسات والرشاشات، ولفرط حرصهم على أموال المسلمين فضلوا أن يأخذوها لأنفسهم وزوجاتهم وعشيقاتهم ومخدراتهم ومصارفهم في بلاد الهند والسند التي تركب الطواويس. وربما كان الرئيس قد

«مجمع البحوث الاسلامية» هو الذي يحرّم الى اليوم طباعة رواية «اولاد حارتنا»



فوجىء بأن الذي «أراحه» من متاعبه واحد منهم. ولكن المفاجأة لم تستغرق على الأرجح أكثر من ثانية.

ولكن الرئيس استراح وضاعف لنا المتاعب. وفي مقدمة المتاعب هؤلاء الذين يشكلون اختراقاً مضنياً في الحياة الثقافية المصرية خاصة، والعربية عامة.

وهم في مصر، كما في غيرها، لم يتوقفوا عن الإرهاب المسلح لحظة واحدة. وكان الشيخ الذهبي من علماء الأزهر هو أول ضحايا جماعة «التكفير والهجرة» للاختلاف في الرأي، خطفوه وقتلوه ومثلوا بجثته. وكان الاعتداء على حفلات الجامعة والمسرح والموسيقى ولا يزال من تقاليدهم الراسخة. وكان تهديد باعة الصحف وشراء المطبوعات التي لا تعجبهم واحراقها بنداً أول في جدول نشاطهم.

ثم كان الاختراق. وهو أخطر وسائلهم في الوقت الحاضر: بالتسلل شخصياً إلى مواقع مؤثرة في أجهزة الدولة ومؤسسات المجتمع، أو بالرشوة المقنعة المستترة، أو بالتخويف أو بالانتفاع المتبادل.

أصبحنا بلا مناسبة نقرأ أن سيادة المحافظ قرر منع المحال العامة من بيع الخمور دون أن يكون هناك أي قانون أو قرار له قوة القانون يسمح بذلك. وأصبحنا بلا مناسبة نقرأ أن هذا المنتدى الثقافي أو تلك الجمعية قد اكتشفت فجأة الأخلاق الفاضلة والتي من ضمنها أن الشاي والقهوة والقرفة والحلبة والينسون من المشروبات التي تطيل العمر في الدنيا وتمنح المواطن شيكا بالثواب في الآخرة. وهناك روابط أدبية وجامعات تفكر في استكمال دينها بالفصل ـ إن شاء الله ـ بين المحجبات والمحجبين.

ليست هذه المفاجآت من فعل الارهاب السلفي المنظم في جماعات مسلحة. وإنما هو من فعل الاختراق: جماعة الخائفين، جماعة المتنفعين، جماعة المرتشين، وأخيراً أصحاب الأقنعة من المتسترين بالتقوى والورع. وليس المحافظ إياه أو رئيس المنتدى أو أستاذ الجامعة أو الطبيب المؤمن الّا عضواً في احدى هذه الجماعات.

أكثر الاختراقات قانونية هو التخفي وراء الأزهر، هذه القلعة التاريخية التي قادت المقاومة ضد الغزاة وضد القمع والاستبداد. يسرق البعض الاسم العظيم من وراء قناع «مجمع البحوث الاسلامية» احدى ادارات الأزهر، ويصدر الفتاوى التي تحلل وتحرم. وهو الأمر الذي كانت تقوم به مؤسسة غير عربية وغير اسلامية، هي الكنيسة الكاثوليكية في الفاتيكان. ولم تعد تقوم به الآن.

أما مجمع البحوث الاسلامية فهو الذي يحرِّم إلى اليوم طبع رواية «أولاد حارتنا». وكان الشيخ عمر عبد الرحمن مفتي جماعة «الجهاد» الاسلامية في مصر هو الذي أهدر دم نجيب محفوظ وقال في بيان نشرته الصحف العربية والمصرية ولم يكذبه أن الروائي المصري كسلمان رشدي مرتدان يجب اقامة الحد بشأنهما.

مجمع البحوث الاسلامية أيضاً هو طلب مصادرة كتاب «مقدمة في فقه اللغة العربية» للويس عوض. وبالرغم من أن اللجنة التي شكلتها المحكمة من عبد الرحمن الشرقاوي وأحمد حسن الباقوري وابراهيم بيومي مدكور قد أجمعت على ضرورة الافراج عن الكتاب الّا أن مجمع البحوث استأنف الحكم واعترض على اللجنة وأصر على مصادرة الكتاب، فصودر.

وفي فبراير (شباط) ١٩٨٨ طلب مجمع البحوث الاسلامية من معرض الكتاب الدولي مصادرة المؤلفات التالية:

١ ـ مواجهة الفكر المتطرف في الاسلام
٢ ـ قضية الحكم بما أنزل الله
٣ ـ فتنة العصر الحديث
٤ ـ أبو هريرة (بيروت)
٥ ـ المسلمون العلويون في مواجهة التجني (دمشق)

وفي عام ١٩٨٨ أيضاً نجح مجمع البحوث الاسلامية في سحب كتاب «رسائل جهان العيتبي» من الاسواق بناء على طلب سفارة عربية.

وفي مارس (آذار) ١٩٩٠ تمت بناء على فتوى مجمع البحوث الاسلامية مصادرة كتاب «مسافة في عقل رجل» لمؤلفه علاء حامد الذي أمرت النيابة بالقبض عليه وحبسه، وحققت معه ثم أفرجت عنه على ذمة قضية، وصادرت الكتاب.

وفي يوليو (تموز) قامت النيابة بالتحقيق مع الدكتور فرج فوده صاحب كتاب «نكون أو لا نكون»، وصادرت الكتاب من الأسواق بناء على طلب مجمع البحوث الاسلامية الذي ضغط للابقاء على المؤلف قيد الاقامة الجبرية حتى النظر في القضية.

والملاحظات التي تفرض نفسها في هذا السياق، يمكن إجمالها على النحو التالي:

● تحولت مصادرة الكتب إلى «ظاهرة»، فالأمر ليس مقصوراً على كتاب أو اثنين، وإنما تتراكم الوقائع يوماً بعد آخر على نحو لم تعرفه العهود الملكية أو الناصرية أو حتى الساداتية. وبالتالي فهي ليست ظاهرة تتعلق بالدولة في حد ذاتها والتي يمثلها الرقيب. وإنما هي ظاهرة تتمسح في المؤسسة الدينية.

● ذلك أنه من اللافت أن المؤلفات الجنسية والمؤلفات السياسية بعيدة إلى حد كبير عن المصادرة، فهي تغطي الأرصفة بكثافة. ولا تبقى سوى هذه الأعمال التي تتخذ مواقف متفاوتة من العنف أو الإرهاب الديني أو الفكر السلفي أو تسييس الدين. والجهة الوحيدة التي لا مصلحة لها في هذه الأعمال هي الجماعات الاسلامية المسماة «متطرفة». ومن ثم فهي التي تخترق المؤسسات التي تفتي بالمصادرة من خلال موظفين خائفين أو متنفعين أو مرتشين، أو من خلال أعضاء في الجماعات متسترين.

● من اللافت للنظر التصدير المنسوب لوزير الثقافة «الأزهر سلطة عليا، وعندما يفتي الأزهر نسكت جميعاً». لقد سبق لعلماء الأزهر أن أفتوا بتكفير طه حسين وعلي عبد الرازق، ولم يسكت أحد. ولكن التصريح ـ إذا كان صحيحاً ـ يدل على أن المناخ العام قد وظفته جماعات الإرهاب السلفي لمصلحتها. فليست هناك مظاهرة واحدة من المثقفين ضد هذه الممارسات، وكأنهم بصمتهم يضمرون القول المنسوب لوزير الثقافة. وباستثناء بيان المنظمة المصرية لحقوق الانسان واعتراضات حزب التجمع الذي تعبر عنه جريدة «الأهالي» ليس هناك احتجاج فردي أو جماعي يصرخ بأعلى صوت: الانغلاق قادم لا محالة، إذا لم نقاوم الاختراق.

□□

وهو الاختراق الذي يرافق ويتداخل ويتبادل التأثير والتأثر مع الاختراق الاميركي ـ الاسرائيلي للعقل العربي المعاصر. ولكن الرئيس السادات استراح، اذ انتهت كل متاعبه حين استحالت «مبادرته» عنواناً لمرحلة كاملة. □

سبق لعلماء الأزهر ان افتوا بتكفير طه حسين وعلي عبد الرازق ولم يسكت أحد!

السلالة الماغوطية

قراءة في شعر سوري حديث

عباس بيضون

■ لحق ممدوح عدوان وعلي كنعان وربما محمد عمران وفايز خضور وعلي الجندي بنزار قباني وأدونيس ومحمد الماغوط. تلا هؤلاء اولئك دون مهلة، لكنهم على اتصالهم في المكان (المنبت السوري) والزمان، لم يتصلوا في الشعر. لم يتسلسل الآخرون من الأولين ولم يتحدروا. قاموا في غيبتهم أو في غيبة عنهم. وإذا علمنا أن الأوائل أسسوا السلالات في الشعر العربي الحديث، وان أبوتهم له غير منكورة ولا مجحودة. بدأ اغفال هؤلاء في أقرب مواطنهم أمراً لافتاً، فحضورهم يعم دنيا العرب فيما يختفي في مساقطهم.

تلك واقعة ليست للأواخر ولا عليهم، كما أنها ليست للأوائل ولا عليهم. وقد يجد احد تلازماً بين خروج قباني وأدونيس والماغوط من سورية، وحلولهم زمناً في لبنان وأوروبا، وبين نزوعهم الى التوليد والتجديد، وربما التجويد أيضاً. ذلك مبحث آخر، ادخل في غير هذه المقالة. لكننا نلاحظ في جل الشعر السوري المقيم، وما عداه من الأدب والفنون، قصديه سياسية، بل ورطانه سياسية مدبرة في الغالب، تشتت العمل الفني وتعيق استواءه في شكل.

قد يكون الجيل الثاني نما على ضفاف سابقه المباشر لا في مجراه، لم تتلمذ عليه والأرجح أنه نشأ بدون أساتذة. فلسنا نفتقد في شعر ممدوح عدوان مثلاً أثر ادونيس أو الماغوط ناهيك بقباني فحسب، لكننا نفتقد أي أثر آخر، فهذا شعر عصاميته بادية، لم يحتذ طريقة، ولم يكوِّن طريقه، والأغلب أنه جعل من الشعر خادماً في النص، فلم يستو تماماً في شكل أو أسلوب. ان معلم هـذا الشعر ليس بالضرورة في الشعر، وقد يجده أكثر في الرطانة السياسية. ونحن أمام شعر خام يُتناول من أقرب الموارد، لا يتعرض لتحويل وتشكيل، فالرطانة السياسية أيضاً مجاز وصور وتخييل. هـذه جميعها تنتقل بحرفها إلى النص فلا يبقى للشعر الا القليل ليفعله فيه. والأحوط في هذه الحال أن يفعل أقل ما يمكن، فالرطانة السياسية تقوم هنا مقام ما رسم على أنه الواقع والحقيقة، ولهذين منزلة أعلى من الشعر، ومن امتداحهما أن تحضر الرطانة السياسية بمعجمها وصورها، أي بلغتها. لذا يقل الاحتفال بالشعر، بل يحل درجة ثانية من مقاصد النص.

ليس المشهد الشعري على هذا وحده، فلقد لحق محمد عمران متأخراً بادونيس. لكن شعر محمد عمران في جانب منه مجاراة دائمة، ورفقة طريق، لا تخرجه من عصاميته ولا تجعل له طريقه أو تدرجه في طريقه.

تأثر فايز خضور وعلي الجندي بخليل حاوي. كان ذلك بداية لم يتقدم بها العمر، ولم تستتبعها حلقات أخرى تنحو بها إلى إيغال وتفريد وتفريع. فالأغلب أن شعر خضور يلزم بداية مثابرة لا تنتهي. بينما يقفز شعر علي الجندي بين البدايات، وللبداية في الحالين قدر من الثقل والوعورة والتزيد والحشو، والبداية في الحالين لا تكفي قواماً وأثراً وطريقة أيضاً.

لكن هناك من الناحية الأخرى خطاً معاكساً، ليست العصامية وما يلحقها من قلق التواصل والنسب من دعائمه. هناك سلالة شعرية تتسلسل من بعضها بعضاً، وتبني على بعضها بعضاً، وتشترك في طريقة وبناء. بل تتعدى ذلك إلى الاشتراك في تقنية وقالب، أي الاشتراك فيما يقترب من قصيدة واحدة. في هذا نجد بوادر واضحة لطريقة سورية وقصيدة سورية.

السلالة الماغوطية

هـذه السلالة تجمع في مصادرها بين ارث قريب هو القصيدة الماغوطية، وبين ارث بعيد هو الترجمات التي أملاها في الغالب الظرف السياسي (نيرودا، اراغون، اليار، حكمت، مایاکوفسکي، عيين في اعمالهم النضالية ولربما زدنا عليهم أمثال بوتيف

وفابتساروف، وقد نزيد القليل المترجم من بريفير الفرنسي وهو شاعر تؤول قلبه المترجم على أنه مديح للطفولة والبراءة، وكذلك بعض ويتمان، ويمكننا أن ننسب هذا الخليط بحسب توظيفه وتؤوله إلى لون من الواقعية الاشتراكية.

إلى هذين المصدرين قد نضيف ثالثاً ليس من بابهما، هو الرطانة السياسية (اليسارية القومية) هذا الأب الغامض الذي لا يلغيه اختلاف مجاله، فالأغلب أن الحلقات الوسيطة التي يتولد منه الشعر عبرها، لم تكن من الكثرة والتركيب بحيث تخفيه، وعلى العكس كانت هذه قليله بسيطه، بحيث تشف عنه وتستدعيه.

أما في هذه السلالة فيمكن أن نحصي نزيه أبو عفش (الذي هو أقرب إلى ريادتها ويتوزع بينها وبين غيرها) كما نحصي رياض الصالح الحسين ونوري الجراح في بواكيره كما نحصي على سبيل المثال فقط حكم البابا، والحال أن الشعراء الذين يندرجون فيها ـ وقد غدت طريقة عامة ـ كثر ولا يتوقف دائماً عندهم.

إذا كان عبد النبي التلاوي (الحائز جائزة يوسف الخال لهذا العام) أقرب في عصاميته إلى ممدوح عدوان وعلي الجندي، فإن المجموعات الثلاث الأخرى التي صدرت عن دار رياض نجيب الريس أقرب الى السلالة (التي نطلق عليها اصطلاحاً، اسم السلالة الماغوطية). وهي على كل حال في الأغلب سلالة شعراء نثر. هذه المجموعات الثلاث هي (الضحك والكارثة) لبندر عبد الحميد. و «ايقاع الجثث» لنزار سلوم، و «زول أمير شرقي» لعبد اللطيف الخطاب.

عالم الماغوط

يمكن القول أن محمد الماغوط هو الأرسخ في القصيدة السورية الراهنة. وهو في الرسوخ ذاته في القصيدة العربية الراهنة، بل لا نكاد نعرف شاعراً تشربته القصيدة العربية كما تشربت محمد الماغوط، وربما كان هذا الفعل (التشرب) ميزة ماغوطية على كل حال، فقصيدته تُشترب (بضم التاء الأولى) أي تختفي وتتبدد في أعمال الآخرين. فهي تلابسهم ملابستهم لذواتهم ولغتهم، وتدخل في حر كلامهم ولهجتهم. انها من الشعر الذي يكاد قارئه يشعر أنه من نائم كلامه وكامنه، وهي لقربها تكاد تكون غناء جيل، أو غناء فترة من فترات العمر. لذا يبتعد المرء عنها بالإهمال ذاته والنسيان اللذين يبتعد بها عن أوليات عمره. ربما لذلك لا يعادل رسوخ الماغوط في القصيدة الراهنة ذكره، فالذكر لشعراء يتسلق اليهم المرء بقدر من الإرادية والامتثال، ويبقى صوته مسحوقاً بأصواتهم، لا ملابساً لها متشرباً منها.

والغالب أن الماغوط، لقراءة واحدة قلما تتبعها ثانية، فلقد دار شعره في الاستهلاك، حتى بدا أن ما دار منه وما رسخ (أو رسب) في غيره، هو الأبقى والأهم.

يتحول شعر الشاعر في الاستعمال والدوران إلى «عدة شغل»، إلى قراءات عديدة أو قراءة غالبة. إلى متناول أو متناولات. يتفرع الى أحد روافده وجهاته، ويلفظ منه الكثير الذي يسير في روافد وجهات أخرى.

هذه هي حال محمد الماغوط، كما هي حال غيره، يبقى الشاعر في أبيات وقصائد قليلة كما ذكر بورخيس. إما بالكثرة الكاثرة من عمله، فإلى لا قراءة وطيّ. جانب من يأس الكتابة وصمتها.

قد تتيح اعادة القراءة رؤية العمل الشعري في عدد من روافده ومتناولاته. رؤيته في استعصائه على الاستهلاك والاستعمال، وعلى أن يتحول من شكل ومكان، إلى وصفة عملية وتقنية مسلوكة.

لست الآن لمثل هذه القراءة، وموضوعي الأساسي أعمال شعراء من غير جيل الماغوط. لكن ما يصافحنا لأول وهلة في شعر الماغوط ماديته وحسيته. هنا يكفي للأشياء أن توجد لكي تتكلم، وهي تتغرب وتتشعرن في مقابلتها ببعضها البعض، كما يغدو قلي السمك في ضوء القمر مثلاً.

ضوء القمر يغرب قلي السمك بدون شك، لكنه لا يخرجه تماماً من مادته وواقعته. انه يفرده، ينصِّبه، أو قل يسنمه على ذلك المدى، الشاسع الذي ينتشر فوقه ضوء القمر. وهو بذلك أكثر ما يكون امتلاءً من مادته ونفسه.

تبدو صور الماغوط في أحد وجوهها من لعب العين واختراعها. لكنها مع ذلك متوترة مسنونة، بل هي مضغوطة وكأنها تصطك من الداخل. انها ملغومة بعنف مادي مكتوم أو معلن. فتزويج الشوارد واجتماعها يتم بما يشبه الصدمة والتحطيم. عنف في الصوت والنبر والمعنى والصورة، عنف «حقيقي» إذا جاز القول، وليس تغنياً بالعنف أو تمدحاً له. في ذلك نرى الانكسارات ونسمعها في آن معاً. أي أن العنف يزيد من حسية العالم وماديته.

ما يرسب في العادة من شعر شاعر هو ما يسهل تداوله

عالم محمد الماغوط ليس بصرياً فحسب، انه صراخ ولمس أيضاً، بل هو رغبة وعصب. بذلك نحن أمام حس جسدي بالعالم. لم يسبق اليه شاعر عربي حديث.

قالب وقصيدة مشتركة

ليس هذا ما رسب من شعر محمد الماغوط. فما يرسب في العادة هو ما يسهل تداوله والبناء عليه، أي ما يمكن اعادته وتحويله إلى نموذج أول. ولم تكن جسدية شعر الماغوط أو ماديته مما يدخل في ذلك، ولم يكن عنفه «الحقيقي» المادي مما يدخل في ذلك أيضاً.

عالم الشاعر وتناوله للعالم لا يتسلسلان في خط، أو يتسقان في نسق واحد. وهما على الغالب لا يتكرران. ذلك أن قوام النص (أي نص) وبالتالي شكله، هو من جماع سجلاته وبنياته ولغاته. وما يتداول لا يخرج عن سجل واحد أو بنية واحدة أو لغة منفردة، وما يتداول هو ما يمكن إفراده واقتناصه وإجراؤه من نسق أو خطة، في تقنية أو ما يجري مجرى التقنية. وما رسب من الماغوط في القصيدة السورية الراهنة أدخل في ذلك.

قصائد الماغوط في غالبها بصيغة المتكلم، ومتكلمو قصائده ليسوا أصواتاً أو صيغاً بحتة. إنهم أشخاص، لهم طبائع وصفات (شعراء.. أهل مقاه وشوارع، رحالة بلا مستقر، قساة، غاضبون ومحتجون، لا مبالون في الظاهر، شهوانيون...) وإذا كان المتكلمون يشتركون في طبائع وصفات، جاز أن نجمعهم في واحد، هو بطل القصيدة أو بطل الشاعر. ◄

ستنتقل فكرة البطل هذه إذا جاز القول إلى سلالة شعرية متصلة. بات هذا البطل أصلاً في مخطط مثابر للقصيدة، وذريعة لا تقوم بدونها، لكن البطل الماغوطي لن يبقى هنا على حاله فإن فيه (كما ولا بد لاحظنا) توزعاً وتنازعاً وتركيبية، وهذه أمور تُشْكِل نمذجتها، كما تستعصي على الاستواء في نسق، وبدون ذلك لا سبيل إلى تناقل الشخصية وتداولها.

لا تفضي طبائع وصفات بطل الماغوط إلى تحاشي وتطابق لازمني لسريان النموذج وتعميمه، ففيها من التنوع والتمايز ما لا يمكن معهما سوقها إلى جهة واحدة، وقصرها على تعبير واحد. فالنموذج المتداول يصدر في الغالب عن مبدأ واحد وصفة واحدة، والماغوط يتكثر لبطله من الصفات وينوعها، لذا تعرض هذا البطل على يد الواقعية الاشتراكية (أو ما شابهها) إلى تنقيح وتعديل. اختزلت الصفات إلى أن بدا النموذج بلا صفات، أو بدا كأنه يصدر عن صفة واحدة. انه في جنى الشاعر (صقر العليشي) أو الصبي (أوائل نوري الجراح) أو البسيط (بندر عبد الحميد). تلك صفات ومبادىء لا تتمايز فيما بينها كثيراً، وتكاد تترادف وتتطابق، بل إن الواحدة منها حمالة لها جميعاً ولغيرها. فالنموذج شخص وظيفي قابل لأكثر من استخدام، وهو قبل كل شيء بغائيته ووظيفيته.

يصنع الماغوط بطله أكثر مما يتغنى به. إنه قصيدة بعد قصيدة يزيده اشكالية وتنازعاً ومفارقة داخلية، أما التلامذة فيتغنون بالنموذج أكثر مما يصوغونه. ان «الشاعر» تمدح بالشاعر، و «البسيط» تغنٍّ بالبسيط وقس على ذلك، والنموذج الطالع على كل حال، وقد سقطت مفارقته واستوى في ناحية واحدة، بطل ايجابي بكل ما في الكلمة من معنى، هكذا لا يبقى من البطل الماغوطي أكثر من الذريعة الاسلوبية، أما فحواه فمجلوبة من واقعية اشتراكية، أو من تناول عربي للواقعية الاشتراكية.

وإذا كنا ما زلنا في الصفات، فإن العنف الماغوطي، فيما يرسخ منه في النموذج لا يبقى على حاله عضوياً وكيانياً، انه غائي موجه هذه المرة، وموضوعه الامبريالية والطغاة والحكام. ليس العنف والاحتجاج بعد أصلاً في التخييل والنظرة واللغة والعالم، انهما بوظيفتهما وغايتهما، فالنموذج دائماً في الخدمة وردوده على قدر ما يستدعيه. انه بلا ماهية الا في هذا الحد، وربما ليس من ماهية في غير هذا الحد للغة والتخييل والرؤية.

نحن في هذا النموذج أمام لغة وظيفية، لغة لا تكاد تعنى بأكثر من التوصيل والإبلاغ. والاسلوب في خطواته يعني أكثر ما يعني بالتوضيح والافضاء إلى عبره القصيدة ورسالتها. بل إن القصيدة وخطتها قائمان على التدرج إلى هذه العبرة. فنحن بمعنى ما أمام لغة بلا ماهية. وهي ليست لغة إلا بمقدار ما تقوم بفكرتها وتؤديها أي إنها اداء أكثر منها لغة، تخريج للفكرة وقالب لها. هنا نصل إلى عنصر آخر في النموذج: الحكاية.

الشعر هنا لغة فائضة لا جوهرية

في قصيدة الماغوط شبهة حكائية، بل هو يكاد يروي قصيدته ويحكيها. ونحن نقرأها وكأنها شذرات من سيرة متعددة. الغناء يتبّلج من شبهة السرد، ومن السياق السردي. شعر الماغوط يجعل من النَفَس السردي (تمييزاً له عن السرد الخالص) بين لغاته وطرائقه.

لكن السلالة الماغوطية فقد وجدت في الحكاية أكثر من ذلك، قالباً للقصيدة وطريقة. السرد هنا ولو خفي لغة القصيدة، فالقصيدة تدرج إلى فكرة أو لمعة إلى حقيقة «للنص»، هي لحمة القول، وربما الشعري فيه أو شعره. أما ما هو خارج هذه «الحقيقة» وما عداها، فهو من نثرها، وإن تراءى شعراً لأول وهلة.

ذلك ما يجعل من الكلام (وإن كان صوراً فالنثر أيضاً تعبير بالصور) في سياق من التفسير والتعليل أو التوكيد أو التوطئة أو التدرج أو العود على هذه «الحقيقة» التي هي منعقد الكلام أيا كان موضعها منه: مطلعه أو ثناياه أو خاتمته.

لعل هذا المنحى السردي (النثري بوجه ما) من حاجات قصيدة تقف نفسها على إعلان الحقيقة. هنا دعوة لأن يكون الشعر برنامجاً للعيش، بل نمط حياة وسلوكاً قبل كل شيء. إنه البراءة والبساطة والحب والفرح والتمرد، والقصيدة هي درس ذلك كله: درس البراءة والبساطة والفرح والتمرد. انها أمثولة دائمة، والشعر ليس سوى هذه الأمثولة، لذا يحتاج إلى تلقين وتعليم، ويُصطنع لذلك ما يقتضيه التلقين والتعليم من أسلوب أو أساليب.

الصور عند ذاك أقرب الى الرسوم التوضيحية والشروحات وربما الأمثلة والاستشهادات والتعليقات. في كل ذلك لا تعود «الصورة» شعراً. إنها وهي تفسِّر وتعلل وتشرح وتؤكد وتمثل وتكرر وترادف نثر أو كالنثر، فهي هنا ليست بذاتها، ولا مقام ولا مكان لها في ذاتها، ولكنها بما توطىء له وتؤكده.

الانسان البسيط

بندر عبد الحميد من مواليد ١٩٤٧، انه من الجيل الذي تتلمذ مباشرة على الماغوط وترجمات (ربما أصول) الشعر النضالي. لكن للرجل في مجموعاته العديدة لغاته الكثيرة، وهو في آخرها «الضحك والكارثة» يعود الى السلالة الماغوطية (اصطلاحاً).

لا يزعم بندر عبد الحميد ومعه شعراء السلالة كلها، ان لشعره صفة النبوّة، فالحقيقة والحقائق لا تتولد في كلامه ومنه، وهي لا تتلقى من الأعلى، ولا تصل محكمة معجزة. انها بالعكس حيث لا تحتاج لطالب، بين البداهة أو أختها، مبذولة للناس جميعاً، شائعة في أكثر المواطن اهمالاً وعامية، لكنها لفرط عاديتها وسفول مكانها، وربما لبداهتها، تبقى خافية مهملة، لا ينتبه اليها الاّ من أوتي قلباً سليماً وبداهة وفطرة صحيحة، وهذه صفات - بحسب شعر السلالة - ممنوحة للكافة. لولا أن نظاماً من المصالح والاكاذيب يصرفهم عنها ويبدلهم بها أوهاماً (النظام الامبريالي الرأسمالي بلا شك) هي إذن - بحسب شعر السلالة - لقيه الانسان البسيط وهي مثله بسيطة واضحة قريبة. لذا لا تكفّ القصيدة عن مديح هذا الانسان الذي لم ينفك عن مصادر الحياة وحقائقها الأولى. ها هم البسطاء

موظفون من درجات مجهولة
مغامرون لا يعرفون الطريق
طلاب يفكرون بالدراسة والحب
عمال يبحثون عن أي عمل

تحت أعين القراء إلى أن تتولد نتائجها، أي تقديم معادلتها. انها شرحها وتعليلها واختبارها، وبذلك وحده يقوم الدليل على جدارتها، وربما صحتها. هذا ما يجعل باستمرار من القصيدة درساً، فناً من فنون التلقين والشرح، تعليماً.

وإذا كان الشعري في هذه اللمعة، فإن ما عداها من النثر، ونحن على كل حال أقرب الى النثر في اسلوب يتكثّر من الكلام تكثراً سردياً، وينفق جله في التوطئة والتعليل والتفسير والتكرار والتأكيد، أي أن جله يُنفق في تدبير المعنى والقفلة الشعرية، وليس له عدا ذلك حظ كبير من المعنى والشعر، بل يبدو لذلك مجانباً عرضياً تابعاً. انه القش الذي سينقشر بعد قليل عن «الحقيقة» و «الشعر» لعلنا نفهم بذلك محنة المعنى في شعر بندر عبد الحميد. إن اللغة في نثريتها لغة «فائضة» لا «جوهرية»، وهي تتكئ لحاجة التوضيح والتذييل والتسلسل والإضافة، أي لبسط الكلام وابتذاله. بدلاً من اشفافه واستدقاقه وتوتره.

يردون الادب الى تقنية صغيرة ويظنون ان في الامكان توليده منها

بعض الاصدقاء القدامى
والصحف
والاقارب
والجيران
يلعبون بالكلمات الميتة
يكذبون
ويصدقون أكاذيبهم
يتمتعون بها
أكاذيب صغيرة
واكاذيب أنيقة
وملونة
اكاذيب عن الحب
عن بطولاتهم
عن الفن والتاريخ

لا أعرف نصيب هذا الكلام من «الحقيقة»، لكني أجزم بأن نصيبه من الشعر ليس كثيراً، انه هنا لا يصيب المعنى والحدس، لا يقتلعهما، وينفذ الى صميمهما، بل يداورهما ويقاربهما، يهم بهما، يشعر بهما ولا يصل اليهما، يقابلهما ويعارضهما ولا ينبض بهما أو يخترقهما. انه اقرب الى أن يكون كلاماً عليهما لا منهما. كلاماً يتشبه بالشعر بدون أن يكونه، تعقيباً وتعليقاً على كلام، لا لبه وأصله.

وحين نتوقف عند العبارات المفردة، نجد اللغة الفائضة نفسها، تكرار حرفي خدمة للسرد «هنا ابتسامة تهتز على الجدار/ كزهرة في صحراء. . ترف على الجدار الاصفر/ وأنا ألتمس الجدار. . تهتز كزهرة في صحراء» التكرار الذي ليس هنا سوى جسور للحكاية ومحطات تواصل.

هناك أيضاً تعاقب العبارات التي لاتضيف الى بعضها بعضاً، حيزاً أو درجة من التخييل والمعنى، بل تؤكد بعضها بعضاً، وتكاد تترادف «من أية بحيرات غامضة/ من أية مجرة غريبة، هنا الصور التي لا تخرج عن حد الكناية، أي لزوم معنى متواتر، متواطأ عليه، مزقوا جلدها الناعم بمخالبهم/ ونتفوا شعرها المعطر بأنيابهم».

هناك التشابيه التي تجتلب لتوضيح المشبه به وتقريبه، لا لتخرج المعنى من حده وترسله الى أبعد، وتحول المشبه به الى صعيد آخر «هنا ابتسامة تهتز على الجدار/ كزهرة في صحراء».

كل هذا ادخل في النثر. ان الشاعر وهو يعزو الشعر الى سند راسخ في الفكر والواقع، ويولده منه تحت أعيننا، يهدر الجميل منه، وفي المجموعة قدر لا بأس به من هذا الجميل «لنا لغة الشجرة. . الكلمات التي نلعب بها/ تظل تدور من حولنا/ تفتح لنا الأبواب السحرية/ قبل أن تصير أشجاراً. . تمشط شعرها بالغيوم السوداء». ان الشعري وهو يتولد من نثر وخبر تام، لا يستطيع ان يخرج من سياجها، انها شرحه وسببه. لذا يفوتنا مرات كثيرة أن نكتشفه.

الرطانة السياسية

لم نتوقف عند الرطانة السياسية في شعر بندر عبد الحميد، هذه الرطانة قد تكون في اجتلاب أي من عباراتها وتذييل الكلام بها، ولا يحتاج هذا لكثير جهد، فالعبارات مؤاتية حاضرة، وليس بينها تباين وتفاوت كبيران، وكل منها حمالة للخطاب برمته، كأنها في ذلك مترادفة متساوية.

والحال أن الرطانة السياسية لا تستأذن للدخول الى القصيدة العربية المعاصرة، فهذه مفتوحة لها على الدوام، وهي تحل حيث يخطر لها ان تحل، ومكانها عندئذ حاضر موفور. فالخطاب السياسي في الذهن العربي الدارج علم كلي المعرفة، كلي الحضور. انه لسان كل علم ومؤداه. انه معنى المعاني بحيث لا يستعصي عليه مكان ولا مناسبة. هذه الحلولية السياسية من نتائج قراءة عربية للماركسية. وما يزيد هنا هو أن الرطانة السياسية تحل في القصيدة (والسورية بوجه خاص) بحرفها ولفظها، فهي تنتسب الى الشعر بمقدار ما تنتسب إلى السياسة، وتمر من هذه الى ذاك بدون تحويل وتطويع.

وإذا وجدنا في الشعر الموروث قوالب للغزل والمديح والحماسة، فإن الرطانة السياسية قالب حديث

من الربع الخالي الى هونولولو
لا شيء سوى اسعار الذهب
وكما يشتري الطفل بالوناً بقرش
تشتري الشركات فندقاً أو جنرالاً

دمدمة شعرية

إذا كان بندر عبد الحميد يسعى بحرفة وحساب الى تقنين الشعر وتأطيره، فإن لنزار سلوم شأناً آخر. ان شعره في «ايقاع الجثث» دمدمة شعرية اكثر منه شعراً، بل نحن نحس أنه يدمدم شعراً حديثاً، ولا اقول انه يرجّعه أو يرنّمه، ففي الترجيع قدر من التنغيم والتوقيع، بل الترجيع وقف الشعر على لحنه وايقاعه، وعلى لحن وايقاع جاريين من قبل. وليس في شعر سلوم فيما احسب هذا الايقاع المنتظم، فإيقاعه كما لغته اخلاط وتراكمات.

اقول دمدمة، ولا اقول تهويماً، فالتهويم يشعر بمناخ، ونزار سلوم يعرض شقفه اللغوية تحت اعيننا نافرة مفضوحة، لكن متنافرة متفاوتة. وليس في ذلك غير ركام وتكويمات لغوية بقيت هكذا على

عساكر بقمصان متسخة

الانسان البسيط (في آن الشاعر والمناضل) لا يزال موصولاً برحم الحياة الأول ومنابعها، وهو في ذلك يعيد للحياة نفسها بداهتها، بساطتها، ووحدتها

القبلة الأولى للصديقة الشمس
القبلة الثانية للرفيقة الحرية
للشجرة والحبر والماء
وحكايات الليل والنهار

ليس الانسان وحده الذي يعود الى بساطته، لكنه العالم بكليته يعود الى وحدته ونظامه وسويته، وكل ذلك ملحوظ عياناً. قائم ملء العين والبصر، فلا سبيل الى الاشتباه، أو الخلط في شأنه. هنا لا تبحث لكن تجد، وتجد ما أن تمد يداً. الحق والفن والحرية منحة لكل راغب، وهي تحضر ما أن تتسمى.

وفي شارع قديم
الحياة
والحب
والفن
وأنا

يكفي لهذه أن تملك اسماً، وأن تذكر بالاسم لتوجد، فهنا عالم للمعاينة والذكر بل والاحصاء، لا للاكتشاف والبحث. إن الحقائق الأولى لا تحتاج في غالب الاحيان لأكثر من التمدح بها والهمهمة باسمها، بل إن جل الشعر ينقضي في هذا التمدح والتغني. إنه عالم سعيد بلا نقصان ولا قسمة، ايجابي بكل ما في الكلمة من معنى. الشر ليس من أصله، ولا يغلب وان صال، ولا يتهددنا على كل حال في ذواتنا وانفسنا. انه دائماً في الخارج والسوى «ما هذه المجازر حولنا/ ما هذه الأسلحة الجديدة».

وإذا كان الأمر كذلك فإن الشعر لا يعود لغة الأصل. انه يلتقط حقائقه ومعانيه، وفي الارجح صوره واستعاراته الكبرى ولا يولدها، انه وسيط أكثر منه مخترعاً، وهو ادنى الى الوضع منه الى الابتكار.

ماذا يصيب اللغة عندئذ؟ لن تكون أكثر من ترجمة، مقاربة لفكرة عامة كأكثر ما يكون العموم. عموم الفكرة يستلزم عموم اللغة، فتكون هذه على قدها. لا تحتاج اللغة الفكرة الى توليد ولا تحتاج اللغة لأكثر من الوضع. فاللغة والفكرة يحتاجان الى واضع ناقل أكثر منها الى مبتكر. اللغة هنا عامة والفكرة كذلك، وكلتاهما مبذولتان عاميتان (بهذا المعنى) حتى لنكاد لا نجد وراءهما مؤلفاً، وإذا كان الأمر كذلك فهما لا تتباهيان ولا تتنافران كثيراً. بينما هذه الدرجة من التفاوت والتقابل المقبولة في النثر. اننا في أدنى ما يكون. اللغة، بل قل اننا في لغة اقرب الى النثر.

هذا ما يجعل اللغة على درجة من الغياب، ويضعها دائماً على حدود الرطانة. كأن الرطانة تنتظر غفلة منها لتسود عليها (نرقب انهيار العالم القديم/ عند شاطىء البحر/ حيث المجاعات والمجازر/ الفضائح والانقلابات/ الأخبار المصورة للبراكين/ والاعتقالات الجماعية.

تحضير الشعر

لا تعود اللغة هنا قلعاً للمعاني، وحدوساً تتولد من توفزها واستدقاقها. إن توسل الحكاية في هذا الشعر، واحياناً الأغنية ليسا من التوسع الاسلوبي، فالشعر حين يبقى في أدنى ما يكون من اللغة، لا يطمح الى أسلوب، بما يعنيه الأسلوب من تحوية للغة وتحويلها الى رغبة وتحسس جسدي.

إن الحكاية هنا طريقة وقالب، هي كذلك لأنها تسبق على الكلام وتسوقه وتنظمه. ليست مما يتولد في الكلام ومنه: مقاماته ووتائره ولغاته. ففيها وبها لا يعود للكلام وتائر ومقاسات ولغات. انها طمس ذلك، حيازة كلية للنص، وانفراد بشكله، بحيث لا يبقى سوى هذا الشكل العام، الذي يعفي القصيدة بعد ذلك من كل تشكيل، من البنى الجزئية والتخريم والنمنمة الداخلية والتلوين الايقاعي. انها ايقاع واحد يسوق الكلام ويجعله خطوات سردية له. بذلك نحن امام حد أدنى من الشكل، بل نحن أقرب الى قولبة الكلام من تشكيله.

عند حدود البحر الابيض
كانت مرام تلعب بالأمواج الصغيرة
وتنثر شعرها الطويل
كجناحي فراشة غريبة
تهذي

لسنا نتمهل هنا في قراءتنا عند عبارات النص وجزئياته، بل نشعر انها لست كذلك الا للتسلسل الى غيرها. انها توطىء وتتدرج الى عبرة، الى لمعة، ستتبلج بعد قليل. أو أنها لا تعدو أن تمون ايقاع النص، وهو ايقاع مسلوك ظهر من العبارة الأولى، ويتوالى بعد ذلك بأقرب ما يكون الى القوة الآلية، يتحرك بذات المسافة والوقت بدون أن يحيد أو يسارع أو يتبدل. انه خطة للافضاء الى لمعة، الشعر أو الفكرة فيها وحدها، أو لإقفال قالب، العبرة وربما الشعر، في مجموعه وخلاصته.

الشعر هنا في عبرة أو لمعة، في عبارة ما سبقها ليس شعراً الا بسببها وبها. ليس شعراً الا لأنه (يحضرها) ويعدها ولأنه يعد بها، ويهيء لاستقبالها. وهذه الفكرة أو اللمعة هي درس القصيدة، مغزاها وأمثولتها، وما كان للشاعر أن يبوح بها من أول كلمة، فلو فعل ذلك لكانت بنت التخيل والحدس، وهو يريدها أن تكون بنت «الحقيقة». لذا يؤجل ظهورها، لنرى كيف تتولد من الحقيقة، من المنطق، من البرهان والبداهة، ومن الفطرة الانسانية.

انها ليست من بوارق الذهن والمخيلة، وهي بوارق كاذبة أحياناً، فهي متولدة من سياق سبقها، كما يولد الناس من أبوين حقيقيين، ولها مثلهم أصل وفصل. لقد تمخض بها التأمل والتفكير والنظر الى الواقع، بل الواقع نفسه.

بهذا ليست القصيدة في اللمعة الشعرية التي تولدت فحسب، بل في الركام المظلم الذي حملها في أحشائه، والملابسات التي افضت اليها، كأن القصيدة سيرة هذه اللمعة، منذ بدأ تدبيرها الى أن أشرقت. انها «تحضير» الفكرة واللمعة، عرض عناصرها وتركيبها ◄

ليس التداعي جمعاً حسابياً للكلام ومصادفة خارجية لا تسفر عن شيء

حالها، لم تتداخل ولم تتجدل ولم تُبنى ولم تستو في نسق أو ايقاع أو مناخ.

اننا نتكلم عن لغة عضوية ولغة جوهرية في الشعر، ولغة الاصل لا تتأتى من وقوع الشوارد على بعضها كيفما اتفق ذلك وإلى اين انتهى. لا يغني تصادف الشتيتين، إن لم يسفر تصادفهما عن صلة لازمة. إن لم يتولد من ذلك ثالث، وإن لم ينعقد في مكان. فالصورة مكان بمعنى ما، والقصيدة مكان. وحين لا ينهض الكلام بذلك يبقى خروقاً وتراكمات. يبقى أقل من «لغة شعرية» ولا ريب ان شعر نزار سلوم يقع في هذا الباب انه دون اللغة.

نبدأ من القصيدة الاولى (الدخول في الشرق/ سبعة أبواب) والابواب المذكورة في العنوان لها اسماء (باب الحريق، باب السلطان، باب الوقت، باب الرغبات، باب الولادة/ الضحية، باب الخطيئة، باب الادمان . نتقدم من القصيدة

اهرب من مسامات الحريق
اعني الرماد
ادخل في مسافات العصف
اعني الحريق
. . . .
اريد
زمناً يشتهي الوقت
. . . .
اجترار الشهوة وقت كسوف العشق
تمتشق الرغبة ذكرى إله عتيق
ويحلم المعبد. . . بالفضيلة
. . . .
تهرب حصيه من منطق نهر ياس
والشرق
يحوم حول خطيئته الأولى

نقرأ هذا القدر من القصيدة الاولى، ولم اخترها إلا لأنها اول ما تقع عليه العين في المجموعة. ننظر في «الأبواب السبعة» واسمائها التي نتحراها فلا نقع لها على وجه او مكان أو مجرى. انها قائمة بذاتها لا بمكانها ومجراها. انها اقرب الى تمتمة سحرية. انها التمتمة السحرية للقصيدة الحديثة. اللفظية السحرية للقصيدة الحديثة، فلهذه أيضاً تعاويذها وكهانتها.

كما اننا نقرأ طباقات بالية (المعبد/ الفضيلة)، اما الشهوة فهي اجترار، وهذا كلام من ايسر الموارد واكثرها عامية. ثم ان الكلام لا تستقيم له هيئة وقوام. انه قفز بين اخلاط كلامية متفرقة وأخلاط ايقاعية أيضاً. واذا كان هناك من قوام فهو هذه الكوم غير المتصلة غير المتسقة. واذا كان هناك من ايقاع فهو ايقاع القفز والخبط والهويّ السريع من الفخامة الى السرد، ومن الخطابة الى النمنمة، ومن العلوم الى الخصوص بدون تناسب أو اتصال، ويكفينا مثلاً على ذلك قراءة المقطع الاخير (تهرب حصية. . .).

سنقرأ في كل مكان من المجموعة رثاثاً كلامياً، ورثاثاً فكرياً، وكلاماً ان أسفر عن شيء كان في حكم الرثاث «دهشة مجنون طوقوه بالمنطق وكبلوه بقافية القوانين الملحنة، التي يرقص عليها عقلاء الاناقة البلهاء) وليس هذا الكلام تكويماً فجاً فحسب، لكنه من عاديات الشعر الحديث وعاديات ثقافة هذا الشعر (المجنون الجبراني، هجاء القوانين والاناقة).

عاديات أخرى (اهاجم سفوح الجبال. . اغتال تركيب الماء. . اقض مضجع الطمأنينة. . اخرب النوافذ. . أسرق نواقيس المعابد) وليس في هذه الادعاءات المتلاحقة (أهاجم، أغتال، أقض، أخرب) سوى ما تسرّب من ارتجازات القصيدة الحديثة منذ أوليتها.

أما «رسوبي خارطة الماضي/ تاريخ ملك وهزائم/ وجدي يطل في السماء صارخاً/ ميسلون. . . ن. . . ن. . .) فهذه أيضاً نبرة تطول تقادمها ضاع منشؤها عنا.

نعثر لدى تصفحنا للمجموعة على لهجات ولغات هي دوماً مألوفة لنا، أو هي تداول مثابر منذ زمن، لكن ذلك لا يمنعنا من التمهل في القراءة والمحاكمة.

«هذا الولوج لي. . أي غريب يدّعي غمزه الزاني في زقاق الاشقياء/ أو سيد يقحم عبده بالسر/

يضجره برجولة الاقبية/ سرير التاريخ المنهوك
هذا الولوج لي
وهذا القبر المشيد فوق أحلام الكاهنة»

لن أشير الى ما في هذا الكلام من «عاديات» القصيدة الحديثة.

لكن يهمني أكثر أن اشير الى بناء الكلام. إن المصادفة هي التي تلقي الكلام على غيره، لكنه يتولد هنا من مصادفات عشواء. لا شك أن مصادفة أخرى هي التي تقوم بذلك، وتلك لا أعرف لها اسماً، وان يكن بروتون سماها اسماً لا أتبناه هو «الصدفة الموضوعية». لا أحب لفت «موضوعية» هنا لصرامته والزامه، لكن المصادفة التي تلقي كلاماً على غيره، تترسم دون شك قابليات نائمة في الكلام نفسه ونزوعاً كامناً فيه. ذلك ما يجعل بين اطراف الكلام صلة عضوية. إن الشعر ارهاف للكلام، ونفاذ إلى طبقته الاخيرة إلى عظمه وصلبه، بذلك يتحول الكلام الى حساسية. من هنا نفهم اكثر ما هي اللغة الشعرية. انها ليست علبة مدهشات، فاللغة الشعرية حين تغرّب، تستدعي كوامن في الكلام نفسه، والشاعر (وهذه ملكته) يستبش هذه الكوامن.

قد يكون مفيداً هنا أن نتذكر ما يذهب اليه (جيرار جينيت) في رده على كوهين، من أن اللغة الشعرية ليست ازاحة بقدر ما هي تصويباً. أي أنها لا تكتفي بالصلة الاعتباطية القاموسية بين الدال والمدلول، بين الصوت وفحواه، بل تتلمس كلاماً، الصلة بين داله ومدلوله اكثر لزوماً وأقل اعتباطاً. اللغة الشعرية بهذا المعنى تصويب للغة بقدر ـ وربما اكثر ـ ما هي تغريب لها.

ابتعدنا عن نزار سلوم وقصيدته التي تتحول الى دمدمة للقصيدة الحديثة، الى متحف وربما دكان عاديات لها، ليست الرطانات وحدها هي التي تثقل هذه المجموعة. انها القصيدة الحديثة تتحول فيها الى شبه رطانة. انها رطانة القصيدة الحديثة. ◄

التداعي والارتجال

«ومررت بهم
الاعلام السوداء ترفرف. لا أعلام الخراساني وابي
العباس ولا العباسيين
اسنانهم ناصعة البياض، مسودة من الخلف من
الضجيج الاعلامي».

المقطع الأول من القصيدة الأولى «موت الشاعر» للشاعر عبد اللطيف خطاب في مجموعته الأولى «زوال امير شرقي». المقطع من عدة سجلات، اشارات تاريخية «الأعلام السوداء، الخراساني». تليها صورة الاسنان البيضاء المسودة، فإشارة سياسية (الضجيج الاعلامي). وكان يمكن أن تنعقد الصورتان (الأعلام - بفتح الهمزة - والأسنان)، لولا أن (الضجيج الاعلامي) لوى الكلام وأخرجه الى ابتذال وحصر، وعرضه لقراءة مفضوحة، فبات عبارة عن كنايات علنية: الاسنان كناية عن الجشع والاستغلال، والبياض والسواد طباق ما بين جمال المظهر وفساد المخبر. وسواد الاعلام نذر شؤم والخراساني والعباسيون كناية عن الماضي التليد الذي لا تنتسب اليه اعلام تتمرغ في اكاذيب الحاضر.

اذا قُرىء الكلام على هذا النحو، الذي أملاه الشاعر نفسه، خرج الى افصاح لا يخلف وراءه شيئاً، فالكلام بكليته في العلن. معناه ماثل فيه بلا شبهة وريب، ولفظه على قد معناه، وكلاهما صريح محدود بلا اضمار ولا إغلاس. الكلام يستنفد معناه وتخييله. فلا يفسح لاستيلاء معان وأخيلة، كما لا يفسح للتوهم واللمح، انه عندئذ تخريج لفكره وصوره للشرح والتقريب والتوضيح. إذا كان الأمر كذلك فهو النثر، أو ما يقرب من النثر.

قد أكون في اندفاعي خلف فكرتي لويت نص عبد اللطيف الخطاب، وأجبرته على استواء ليس فيه. لكننا ونحن نقرأ الشعر لانني نحس بأنه يؤتى من قريب، وان موارده سهلة واجتلابه سهل. وأنه ما يحضر في موجته الأولى ونزوله الاول. بل ان مسافة ما بين نزوله وتنزيله قصيرة. نشعر بأن عوز الكلام الواضح الى الصنعة (تخير الكلام ونخله ونظمه) هو أيضاً عوز الى الاسلوب. فما رسب في الشعر كلام لا يزيد بعيد الشقة عن مؤداه. لا يزال الى ترجمته واخراجه، اقرب منه الى توليده وتجسيده.

بيذلك نعثر على كلام قليل الصقل. هلهلته وارتباكه من مغالبته لمعانيه وسعيه الى تبليغها وحصرها، بدلاً من تحويلها (وتحوله بالتالي) الى بؤرة حدس ولمح. وبدلاً من أن يمور بها وينبض (ومررت بالقرى تبحث عن شيخ غضب على أهله منذ سنين، ووقع المرض عليك، وصنع شيخ آخر حجاباً (أو ودعاً) تعلقه على صدرك وتخفي أسراره عن الناس.

هنا لا يشغل الشاعر الا التبليغ. انه يسعى الى نقل خبر بأوفى ما يستطيع. يميز بين الشيخ والشيخ الآخر ليسلم الخبر، مع ما في ذلك من إعياء للكلام. ويفسر الحجاب بالودع لمن لم يفهم من الكلمة الأولى، ويفسر تعليق الحجاب على الصدر باخفاء الأسرار لكي لا يضيع المراد، انه السرد خالصاً بلا زيادة.

لا يقصد من هذا ذم البساطة أو ما اصطلح على انه البساطة، ولا ذم الوضوح أو ما اصطلح على انه الوضوح. فالبساطة قد تكون من فرط تصفيه الكلام وشغله. ورده أكثر الى حده الايحائي الحدسي.

في شعر الخطاب هذا الضرب من الارتجال الذي نحسب أحياناً أنه محمود في القصيدة الحديثة أو مغفور على أقل تقدير. فالقصيدة الحديثة بنت التداعي. والتداعي يتحول على طريقتنا - الى قيمة ومثال فيكون طلبه والتزيد منه هو الشعر. او هو اسم آخر للشعر، ويُوصى بتركه على رسله، وان يُخلى بينه وبين الكلام يطرق منه ما يشاء، ويأتي منه ما يشاء.

لست أجادل هنا في لزوم التداعي للشعر الحديث (بل الأدب الحديث كله) فتلك نافلة أتجاوز عنها. لكن التداعي أداة القصيدة لا موضوعها. ولا يكفي القصيدة ان تكون من تمريناته، أو أن تكون من أمثلته. وليس التداعي نفسه الهبة، فالتداعي الشعري تجوية للكلام ونبش فيه واخراج لكوامنه وارساله الى أبعد كما أنه تعدد المصادر وتراكيبها، والتباس المواضع وتداخلها، والخروج من طبقة الى أعمق منها. بما يعنيه ذلك كله من الايغال والحفر والتبؤر. ولا يكون ذلك، اذا بقي التداعي جمعاً حسابياً للكلام ومصادفة خارجية، كما لا يتم إذا لم يزد عن أن يكون سياحة عشواء وطلباً للكلام من أقرب موارده، عند ذلك لا يكون أكثر من تقنيه، وهو بذلك اقرب الى الإرادية والحرفة الصغيرة، وهرهرة النص وتراكميته وعجزه عن أن يتشكل وانتشاره على لا مكان أو فضاء.

هذا الضرب من التداعي يدرج في الشعر العربي الحديث، ولعله هنا يصاقب نزوعاً خفياً الى الارتجال يخامر الشعر العربي منذ القدم. فهذا الشعر يسعى الى أن يُظهر وكأنه من انشاد الساعة، مهما اجتهد في صنعته وبنائه. ولا شك انه التبس احياناً بالملحمة، او بالقصيد الملحمي في تجليه البيرمي (بحسب الترجمة الادونيسية التي لعبت دوراً في تطور القصيدة الحديثة لا يقل عن أعمال روادها إن لم يزد عليها).

هذا القصيد الملحمي، الذي يخوض فيه الخطاب ولا يخوض، يوهم بقربه من الارتجال. فهو لأول نظرة تبذخ من الكلام. سيوله وتكثر لا اقتصاد فيها. لا نحت ولا تمنمة ولا صناعة قوية. فالكلام هنا باسترساله وتهاويه اكثر مما هو بوحداته وعباراته المفردة. وهو بالتالي في هذه اللهجة التي تسوق الكلام وتزجيه، وتوهم بتساوقه واتصاله، رغم أنه قد يكون تحتها مهلهلاً متفرقاً مكوماً، وقد تكون اللهجة متعالية مجلوبة الى حد، مفارقة نسبياً، تحدو الكلام ولا تشبكه. تشعر باستواء سطحه، لكنه لدى النظرة الثانية استواء كاذب سرعان ما يسفر عن تشقق وانفراط.

القصيد الملحمي بين قصائد الشعر الحديث ونماذجه. وهو كما درج يرضي بدون شك نزوعاً لدى القصيدة العربية الى تناوب عدد من النبرات (العام/ الخاص. . . السياسي/ الوجداني. . الغناء/ السرد) والى التبذخ اللغوي البلاغي، والى الشمول والكلية.

لكن ثمة محذوراً - طالما وقع - في أن تتحول النبرات المتعددة الى قصائد متعددة، متجانبة متحاذية في النص الواحد. وأن ينقلب التبذخ اللغوي الى رطانة وترجيع. وأن ينقلب الشمول والكلية الى فكر صغير ومانوية وعقائدية مبطنة (اصالة/ حداثة، رفض/

تسليم. . .) لكن أكثر ما في القصيد الملحمي العربي هو أن السيولة بدون نَفَس والتداعي تكويم اكثر منه بناء مناخ وعالم.

في شعر الخطاب لا يكفي القصد الملحمي لتمويه ما في شعره من تكثّر هو من اطلاق الكلام على رسله، أو اطلاقه على عواهنه كما يقال. بذلك يترك لغريزته ومزاجه، لا يتعرض لنخل وتصفية.

فورية الكلام وغريزيته هما في النظر الدارج، من محامد الشعر وفضائله. فهما ضمانة صدق، بزعم أن الكلام وهو يكتب عفو الخاطر لا ينقص ذرة من (حقيقيته)، والصدق في نقدنا الدارج قيمة عليا لا تُجادل. كما أن الأدب بحساب هذا النقد لا يجد غاية اجلّ من تقديم صاحبه، وعرض ذاته وشخصيته. مثل هذا التصنيم للصدق والتشخيص ليسا شيئاً سوى فتح الكلام لكل علنية وادعاء وزثاث فكري ونفسي ولكل رطانة. أي لكل ما هو سائد أو عام. والمهم ان من آثار ذلك نصوص تكتظ بمديح الذات (المناضل، الشهيد، الباعث. . .) كما تكتظ بالتعليقات الصارخة والفكاهات العرجاء والرثاث الفكري والادعاءات من كل لون.

لعل من آثار ترك الكلام لغريزيته ومزاجه الوصول لأدب المزاج. كتابة ضيقة منتفخة بتذاكي كاتبها وتظرفه وارتجال مخيلته. وكان من نتائج ذلك في الغالب أدب قليل الغور، ما دام مآله فوراً اللهج بمزايا صاحبه، والطريق الى ذلك قصير سريع.

وأنا هنا أميز بين امرين: بين اتكاء النص الأدبي إلى عناصر سيره بل تحوله أحياناً الى تخييل متدد لهذه السيدة، وبين تحول النص الى بيان شخصي. ففي الحال الثانية ليس النص الأدبي سوى مِلَحْ صاحبه وارتجازه، وفي الحال الثانية الكتابة مديح صريح أو موارب للذات (الذات هنا معطى بديهي) يغلب فيه العام والعلني. بينما الكتابة في الحال الأولى سبر خيطي ذري احياناً، والذات فيها متاهة وصحراء، بل هي ذوات أكثر منها معطى أول بديهياً، والنص فيه من الخفاء والسر. لا بني نبتعد عن نص الخطاب، وآن لنا أن نتوقف عنده. رأيناه وهو يتكثّر من العبارة لارتباكها وقلقها وتعثرها في طلب المراد وسنراه بعد ذلك يرصف شتاتاً من احاديث (لعلك لم تقرأ قصيدة النثر/ رحت تعلقها بدل الأبيات التقديسية/ ورحت تشطب شعر الخليل/ يا عجباً من يذبح البقر في الهند/ من من النساء تذبح الدواب في صحرائنا) ويتبع ذلك بطرفتين شعبيتين يسردهما من مخزون ذاكرته.

يحسب الخطاب أن التقاط اطراف اخبار واقوال من المجالس القروية بحرفها ولفظها. أي أن عينات من احاديث من هذه المجالس تكفي لردنا الى الثقافة والأرض اللذين نشأ سبقاً ولادتنا، أحصى بعض الأقوال وزاد عليها من الحكايا. فعل ذلك بدون تركيب ولا نظم. ترك للذاكرة أن تجود بما جاء عفوها. ليس ما يعيده الخطاب هنا سوى درس قصاصين رديئين على الأغلب، لا يميزون كثيراً بين القصة والتوثيق. هذا الدرس الذي لا يصح في القصة الّا بشروط يفترض الخطاب انه يجوز في الشعر بلا شروط. وإذا كانت القصة لا تقبل المادة التوثيقية كما هي بل تخرجها الى سياق آخر، أي تحولها وتؤلف منها، فإن الشعر لا يقبلها الا بتحويل أكبر. نحن هنا أمام سرد في أدنى حدوده، إذن. لا يبرر ذلك التداعي. فليس في النص سوى جمع حسابي سوى تمرين من تمارين الارتجال. إن الخطاب يطرح للشعر ما يظن انه مادته، وانه ماثل لزوماً فيه، ويطلب من الشعر أن يتولد فيه من تلقاء نفسه. ذريعة الشعر لا تخلق الشعر، وموضوعه لا يحتويه بالضرورة. الشعر والأدب في نظر كثيرين مادة خاماً، وصناعة القصيدة آخر ما يشغلهم، ان الشعر بالنسبة لهؤلاء في ذريعته. من هنا يغدو التداعي والارتجال مثالين مكتفيين بذاتهما، والشعر يستتبعهما، مرة أخرى يرد الشعر والأدب كله الى تقنية صغيرة. ويجري في الظن أن من الممكن توليده آلياً من تقنية صغيرة. إن الشعر لا يضيع فقط في نهاياته وخواتيمه، بل يضيع أيضاً في ذرائعه.

يستنتج الخطاب بعد ذلك «يا لك من شره للحكايا الشعبية» كأن الحكايا الشعبية بيت بديهي للشعر، والشره لها ضمانة له وتكثر منه. يتبع ذلك علنية كاملة «سجلك الدولي فارغ، والأمية لم تعترف بك. . . ويتهمونك بالتخلق» ماذا ترك الخطاب من هذا الكلام للمخيلة، إن لم نقل للشعر. كلام تام مكتف بمعناه، واقف عنده. بعد ذلك نصل الى الرثاث الثقافي «ويقول عنك فرويد انك تبادر الى الجنس، يا لفرويد الشرقي الذي يقطن قراننا» لا نعرف ماذا رطن الشاعر بفرويد، وماذا نسب له. اذا كان رأى فيه علماً على كل كلام عن الجنس وحوله. فتلك بحق رطانة فرويدية (ردها الى الكلمة وإلى يافطة: الجنس). وهي تستوي مع الرطانات الأخرى التي تلعب في القصيدة كالرطانة السياسية. وللارتجال مسالك الى الرطن والتحذلق ليست لغيره. ولا يصح كثيراً ما يخطر لنا من أنه باب الداخل والأساسي.

يلحق الشاعر ذلك بنتف من تظرفه (عضوك التناسلي الذي حكم عليه الاقطاعيون بالضمور وأخرجوا ما تحت عضوك بالإبرة الالومونيونية) كل ما هنا مسمى واضح مكتشف، يكفي ذكره ليوجد. بعد ذلك، اكثر المكان للتعليق والاستخلاص، ولربما أخذ هذين شكلاً فاقعاً اكثر في فكاهة أو بذاءة صارختين.

هنا نجد طرفاً، بل اطرافاً من أدب المزاج، من الارتجال، من السيولة الملحمية. ان القصيد الملحمي هنا يجاور الارتجال. وهو لذلك اخلاط من عناصر لا تتسق كثيراً، وليس فيها ما يفترضه البعد الملحمي من مدى واتساع. بل انها أقرب الى قصر النفس والسرعة إلى بلوغ المراد والافضاء الفوري بالكلام الى نهايات قريبة. ليس القصيد الملحمي حينذاك سوى اسلوب كبير يموه ويخفي اساليب صغيرة ليست من جنسه. القصيد الملحمي بدون ريب ابعد ما يكون عن الارتجال وإن تراءى الأخير في زيّه، وان جمع بينهما تدافع الكلام واسترساله وسيولته، الا أن الارتجال اسلوب صغير وطوله يجعله ادنى الى التراكم والتكويم والهرهرة. في حين يفترض القصيد الملحمي اتصالاً وفضاءً وارسالاً للكلام الى ابعد وتوليداً متصلاً منه.

لا يقلق التمويه الملحمي في نص الخطاب فهو ليس مدعى كثيراً هنا. والنص أقرب منه الى التداعي السردي، لكن ما يقلق في شعر الخطاب هو احباطه الإرادي. فالشاعر يفسد شعره، اذا جاز القول، وسرعان ما يلويه ويفضي به الى أيسر النهايات وأسرعها الى الكلام. انه يجازف به. يبدأ بنسج عالم، ويبدو ذلك في ميسوره ومستطاعه ◄

حين تكون الحكاية شكلاً عاماً يعفي القصيدة من كل تشكيل

«الضحك والكارثة» لبندر عبد الحميد
و«ايقاع الجثث» لنزار سلوم
و«زول أمير شرقي» لعبد اللطيف خطاب
هي مجموعات شعرية صدرت في العام
١٩٩٠ في لندن في عداد السلسلة
الشعرية العربية الثانية
التي تصدرها شركة
«رياض الريس للكتب والنشر»
وهي الشركة نفسها التي
تنظم «جائزة يوسف الخال للشعر»

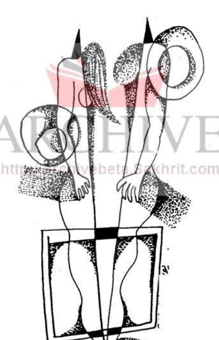
«الحكاية تبدأ من سرر النساء وادغال الزوايا في البليخ. إذا كانت عيدان الزلّ لم تلتمس الاغصان وتجار لم يأتوا والله كان بعد لم يسجد لنفسه ولم يكن معبوداً من الحيوانات» مثل هذا الكلام الموّار النابض لا يلبث أن يقطعه «انا ذاك الإله الطيب من عالمنا الثالث، عالمنا البائد في الحضارات السالفة، وامرأة العزيز تفتقد العضو الذكري» لا يطول الوقت حتى يسرع الخطاب الى سقط الكلام وعامّيته.

ينم شعر الخطاب عن وجود مناخ وعالم، هما في متناول الشاعر وميسوره. لولا أصنام ورطانات تنتظر الكلام وتغرقه. هناك التقرير ويتبعه في احيان تعمل لغوي ثقيل بادعائه وعلنيته (اذ يصطبغ ذيل الناقة بالقذال البدوي لتوهج القمل... العلم الإسني) وهناك الرثاث الثقافي (شاهده على التلطيف الحضاري للغرائز الهيغلية) وهناك دائماً رطانة سياسية ترد دائماً من لا مكان. فالرطانة السياسية في كتابة الخطاب (وغيره) قاع المخيلة. وهي ليست موضوعات وتفاصيل، ولكن تعبيراً كاملاً كلياً، معنى لكل معنى، وتجلٍ أخير لكل فكرة وصورة.

لغة الخطاب تقوم على الأغلب باجهاض ارادي، ان المناخ البدوي الذي ألهم جانباً من القصيدة، كان يمكن له لو ترك لنفسه أن ينسج عالماً فريداً وشعراً فريداً، وكان يمكن للخطاب لولا المثقلات التي استدعاها، والأوهام التي اخذ بها أن يفعل ذلك. □

توقيعات

عز الدين المناصرة



١. مناكفة

■ يشْلفُ البحر قبَّعتي ليساومني لاحقاً
وألاحقهُ ـ يا كثير المزاح ـ
ألم يسأم البحر لعبتهُ يا غُلامْ
يكْحتُ الصخر أجسادنا لننامْ
على سرر البحر
مرجانُها طافحٌ بالغرام.
وحين أبي ردَّ قبعتي
قُمتُ جرَّسْتُه
بقبيح الكلام
ورمرمْتُ شقحة بطيخةٍ... يا سلامْ!!
مُثلجةٍ كجبال سيبريا
ومفعمةٍ بأسىً
ثمَّ راودني الانتقام.

٢. نرجس

رجلٌ شاردٌ دائماً في حنايا الفضاء
يتأمل حال قبائله
ويحدق مندهشاً في غوى الأصداء
رجلٌ لا يناسبه الإنحناء
قيل يشبهني في التقاطيع
قيل خصوصاً: سواد العيون
جذره في رحم الأرض والأنف مرتفعٌ
في أقاصي السماء.
رجلٌ واضح وحزينْ
رجلٌ شاردٌ في «لعلّ»، «عيسى»
سابحٌ في بحار المنى
إنه ـ دون لف ولا دوران ـ أنا.

٣. «بيرو»

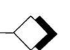
ذهبت إليه في «البيرو»
فقال: غداً ستأتيني
فقلت له: غداً عُرسي
فقال: غداً ستأتيني
فقلتُ: غداً تظاهرةٌ
من الأشجار... للأحجار والطين
فقال: إذن فلسطيني
فقلت: نعمْ فلسطيني
ـ «خِيارُ الناس»
شعبُ السنديانَ الصلب والزيتون والتين
ولكنْ
ليس يعنيني.

٤. جذع مشترك

أيها الأصدقاء
واحدٌ منكم خانني في المساء.

*

حارسي طيلة السنواتْ
أمرهْ قد كُشفْ
إنني واثقٌ... وبرغم غياب الأدلَّةِ
أنَّ شرايينه ترتجف
حارسي طيلة السنوات
شاعر للأسف.
قال لي: قد قرأنا على شمعةٍ في الحلكْ
ودرسنا سوياً ـ أتذكرُ شيخاً جليلاً
يعاقبنا بعصاهُ الجليلة
تحت الزياتين والتين
كنا تلاميذه
من محيط الخليج الى وردة المعتركْ
قال لي: انه موغل في السُباتْ
إنَّه بحرنا الظُلُماتْ
إنّه جذعنا المشتركْ.
قال لي: راكضٌ خلفنا وأمامَ القبائلِ
رملٌ يحاصرنا
ثم يمشي بأضلاعنا
ويوحِّدنا في فَلَكْ
إنه بحرنا الظُلُماتْ
إنه جذعنا المشتركْ.
حارسي... وله أذُنان كأوراق شتلة تبغ
وعيناهُ جاحظتان وقامتهُ تعبتْ
من أذى الأصدقاء
ومن شدَّة الإنحناء
وعُجيزتُه دائماً في ارتخاء.
كان يأكل خبزي ويشرب خمري
ويقتاتُ من مشيهِ في ركابي □



كارثة!

حسن المصري
مصر

■ كشفت الأحداث الاخيرة بوضوح لا غموض فيه أن فداحة مصيبتنا في اختلال الوعي العربي لا تقل فداحة بأي مقياس عن مصيبتنا الكبرى في اختلال البناء السياسي العربي. ولما كان الوعي هو النتاج الطبيعي للثقافة بمدلولها العلمي الواسع ونعني به طريقة حياة شعب من الشعوب أو أمة من الأمم، فاننا بهذا المفهوم لا يمكن فصل الثقافة، مثلاً، عن التعليم والاقتصاد والسياسة. ومن هنا تُعد الثقافة العربية سبباً ونتيجة لما يدور من حولنا، فإذا كان الوعي العربي يتأثر - من خلال الأوعية الثقافية - بوسائط التعليم وبالمتغيرات السياسية والاقتصادية التي تجري من حوله فإن الثقافة تسهم بنصيب وافر في إحداث هذه التغييرات وتحديد مضامينها واهدافها الجديدة... الخ.

وعندما نتأمل الواقع الثقافي الذي يعيشه وطننا العربي سنلاحظ انه يعاني من وجود صراع عنيف وتعارض ملموس بين تيارات عديدة تترجم رؤى مختلفة عن العالم من حولنا. وابرز صور هذا الصراع هي ما يدور بين تياري «الثقافة التقليدية» و«الثقافة الحديثة»، والذي يعكس في مضمونه موقف المجتمع العربي من حضارة العصر. وهذا الموقف يشكل أخطر المؤثرات في وعينا العربي... فقد تسابقنا كأمة عربية في مضمار إستيراد واستهلاك منجزات حضارة العصر التي انتجتها المجتمعات الغربية سواء كانت ماديات أو فلسفات دون أن يتحول ما أجتلبناه الى قيم ومفاهيم تستوعبها ثقافتنا وتغوص في وعينا. وهذا... وعلى الرغم من امتلاك مجتمعاتنا للكثير من سمات التقدم العصرية التي حرصت انظمتنا السياسية على تواجدها بأشكال توحي بتوافر الكثير من المظاهر الثقافية الغربية في مجتمعاتنا، الا انها - اي مجتمعاتنا - ظلت الى حد كبير وبنسب متفاوتة أسيرة العديد من القيم التقليدية. ومن هنا تولّد لدينا نوع من الثقافة يمكن أن نطلق عليه «ثقافة البين بين»، لأنها عند التحليل النهائي نجد أنها ليست بالتقليدية ولا بالحديثة. ويمتاز هذا النوع من الثقافة بأنه ذو «رؤية مزدوجة» تنعكس بوضوح على مستويات حياة الفرد والمجتمع والدولة بكل انظمتها المتعددة.

وتبدو ازدواجية الرؤى الثقافية هذه، عندما نلاحظ الظواهر التالية التي تؤثر تأثيراً مباشراً في الوجدان العربي:

● التناقض الشديد في منظومة القيم التي تتجاذب المجتمع العربي بين ما هو تقليدي وما هو حديث.

● زيادة جرعة استهلاك الافراد والمجتمعات للمنجزات العلمية والتكنولوجية التي تفرزها حضارة العالم المتقدم يوماً بعد يوم.

● الاكتفاء بمظاهر الحضارة الغربية دون محاولة استيعابها.

● الاستعاضة عن بذل أي مجهود في مجال «الابداع» و«الابتكار» بالاحتماء بالتراث من جهة والنقل عن الآخرين من ناحية أخرى.

وبذلك يمكن القول أن المرحلة الثقافية التي نعيشها منذ عدة عقود يتمتع فيها الماضي بتواجد أقوى من أي معايشة للحاضر أو إعداد للمستقبل، وهذا التواجد جعل الماضي من خلال منظور الازدواجية يقف حائلاً دون أن يسمح بأي قدر من المراجعة النقدية لحالتنا الثقافية. وهذا التواجد هو الذي هزم أيضاً مشروع التحديث الذي بدأناه في القرن السابق بسبب انكماش التيار العقلاني الحي في حياتنا واتساع مساحة التيارات المنغلقة المتطرفة مما جعل الثقافة في مجتمعنا تفقد وظيفتها كدعوة للتقدم. ولذلك كان من الطبيعي أن نقف مبهورين ننظر إلى العالم شرقاً وغرباً وهو يلهث متقدماً من حولنا، ونظل نحن ندور حول مشاكل وقضايا ميتافيزيقية عفا عليها الزمن، والملفت للنظر اننا من حين لآخر نتساءل.. لماذا هم يتقدمون!!

ولما كان الابتكار يقاس بمدى تأثيره في تشكيل الحياة العامة تشكيلاً يعمل على تأكيد رؤية مستقبلية يتقدم من خلالها الانسان ومجتمعه الذي يعيش فيه نحو ما هو أسمى وأقوى وأعلم، لذلك أصبح معيار «القدرة الابتكارية» من المعايير الراسخة عند قياس تقدم المجتمعات او تخلفها. فإذا أخذنا هذه القدرة الابتكارية البناءة والدافعة الى الأمام معياراً للحكم على أوجه حياتنا المختلفة لتعذر أن نجد ما نفاخر به فهي في معظم جوانبها منقولة أما عن السلف أو عن ما انتجه الغرب حديثاً أو قديماً. والمؤسف أننا في جميع نشاطات المجتمع ندعي ما ليس لنا بحق فيه لأننا نتجاهل عن عمد الفرق الشاسع بين المُبتكر والناقل، بل وفي أغلب الأحيان تأخذنا العزة بالاثم فنهاجم أصحاب حضارة العصر ومبدعي أدواتها وشعاراتها ونتهمهم بأنهم «ماديون» لا يقودهم دين ولا توجههم مبادىء خلقية.

وليس ذلك الا خداع للذات تستره حيلة دفاعية توهمنا انه اذا كان قد فاتنا اللحاق بموكب الحضارة القائمة على كل ما هو حديث في مجالي العلم والصناعة، فاننا ننعم بأيمان ديني لا ينعم به بناة هذه الحضارة. وهذا الادعاء يتناقض تماماً مع حقيقة الايمان، لأننا لو كنا قد تشربنا الدين الذي نؤمن به كما أمرنا الله سبحانه وتعالى لكان واجباً علينا أن نسبق الدنيا في اقامة هذه الحضارة وان نؤسسها على العلم وكل ما ينبني عليه.

والحقيقة التي لا خلاف عليها أن هناك فروقاً شاسعة بين الابداع والاتباع... الابداع تقوده روح المغامرة والبحث وراء المجهول واقتحام آفاقه، أما الاتباع فأساسه الأول والأخير هو التواكل والاعتماد على ما يقدمه الآخرون...

والابداع في محصلته النهائية ثورة فكرية تتمخض دائماً عن كل ما هو جديد، اما الاتباع فهو تقليد ليس الا... والابداع يسعى بكل السبل للوصول الى عمق الظواهر وجوهرها، اما الاتباع فلا يهتم الا بالامور السطحية.

وإذا كان المراقبون السياسيون يجمعون على أن ظروف الأزمة الراهنة قد كشفت عن ضعف وتردي الوضع السياسي العربي ويتوقعون أن لا تعود منطقة الخليج أو المنطقة العربية كلها الى ما كانت عليه، فاننا نأمل أن يتولد عن ذلك رد فعل ايجابي يجمع عناصر القوة في كياننا العربي ويقضي على عوامل الضعف فيه بما يعود على الوعي العربي بالنضج والفاعلية من خلال:

أولاً: إعادة النظر في تقييمنا السابق لحضارة العصر وسبل تعامل مجتمعاتنا معها بحيث لا يقتصر هذا التعامل على نقل مظاهرها فقط، وانما يصبح تفاعلاً يقوم على فهم واع لطبيعة الثقافة الغربية التي افرزت هذه الحضارة.

ثانياً: النظر الى التراث، كجزء أصيل من ثقافتنا، من خلال مشروع تنويري يشمل الميراث الثقافي العربي كله، بحيث يشارك فيه كل المثقفون

ولا يكون حكراً على فئة في المجتمع دون أخرى.

ثالثاً: الاتفاق على مجموعة من القيم المشتركة التي تكرس العقلانية وتحث على الابداع وتحترم حرية الفرد وتُعلي من قيم العلم والعمل، على ان يتم ذلك من خلال المؤسسات التربوية والثقافية والاعلامية لما لها من دور خطير في المجتمع اثبتت الأزمة التي نعيشها اليوم أنها تأخرت طويلاً في القيام به.

رابعاً: الاسراع باتخاذ الخطوات اللازمة لاصلاح نظام التعليم الذي لا يزال متضمناً لمناهج متباينة وبرامج يعارض بعضها بعضاً ويقوم معظمها على النقل ولا يخلق في افراد المجتمع روح الابداع والابتكار.

خامساً: الايمان بأن النهضة الحقيقية التي ستنقل المجتمع من مرحلة ثقافية تقوم على براعة الكلمة الى حضارة تعتمد في براعتها على اعادة تشكيل حياة الافراد في ضوء رؤية مستقبلية اطارها الحرية بمعناها السياسي والاقتصادي والفني والثقافي والاجتماعي... الخ، ولن يتحقق لنا ذلك إلا إذا اعتبرنا «الأمية» كارثة قومية كان لها نصيب لا بأس به فيا جرى من طوفان. ولذلك يجب أن يوليها العقل العربي عنايته الجادة المخلصة لسبب جوهري هو أن تجميع عناصر القوة في الكيان العربي والاستفادة منها لن يتم بمجتمع تصل نسبة الأمية بين ابناء بعض دوله الى ٨٠٪. □

خاتمة الصعاليك

خليل الخليل
سورية

■ نهايتان تنتظران الصعلوك، الأولى نهاية غيفارا حلماً وتوقاً، رمزاً وشهيداً، والثانية نهاية كاسترو سلطوياً وبيروقراطياً وحجراً. والعلاقة بين الشهيد والحجر، علاقة نفي وإلغاء، المسافة بينهما تفصل الشهوة عن الخصاء، تفصل فحولة الطلع البكر الفاعل في احشاء اليخضور عن فحولة الهرمونات الصناعية المتخثرة في العادة السرية.

الصعلوك، حالة تنمو خارج المكان المستتب، تفعل بالتضاد معه حالة صرخة ضد سيادة الزمن الاجتماعي بتموضعاته وثوابته وقوانينه أي حالة خروج، تمرد، انفضاض وانقضاض، فالصعلوك مارق من ابن زبيبة الحبشية، السوداء، الأمة إلى ابن شداد أو الى مصير طرفة بسيارة مفخخة كما غسان كنفاني، أو بطلق صديقه كما ناجي العلي وكمال خير بك لأن كل خروج يهدف قبلياً إلى وصول ما، التعرض للنواظم، القتال ضدها يود الكشف عن نواظم جديدة، والوصول إلى قانون آخر سرعان ما يتحول بدوره إلى قوة ضغط. إلى سلطة وكبت ليسير بنفسه الى الاضمحلال. هي المسافة اذن بين لينين وستالين، في الطريق لا بد من سقوط القابضين على رفضهم، الواثقين بجنون الحلم. تروتسكي مثلاً، لعل التاريخ حقاً محكوم بصدام المالكين والمماليك ضمن اقانيم وخانات وحسابات، فلا مكان لمن يرفض السلطتين. القائمة والبديلة الحاكمة والمعارضة، ألذلك لم يعلن أمية بن أبي الصلت اسلامه ألذلك قتل سيد درويش ليلة عودة سعد زغلول إلى مصر، ألذلك انتحر ينين وماياكوفسكي، ألذلك لا يجد أحمد فؤاد نجم ثمن عشائه أو حشيشه.

هكذا انقسم الناس بين مؤسستي النظام والمعارضة، فوجد كل مكانه محمد حسنين هيكل ومحمود أمين العالم، ناظم كزار وعزيز محمد، أما من اعترض على مفهوم المؤسسة ذاته، مالكة أو مملوكة فذلك حسبه بئس المصير وبؤس الحياة، وحسبه شرف الرفض. يوماً كان نجيب سرور الباحث في دفاتر هملت، الرائي ببصيرة المعري، جائعاً مخموراً حين مر بشارع مزدحم من شوارع القاهرة تعرض في أحد أبنيته واحدة من مسرحياته، وكان أفيش العرض لممثلة معروفة وهي ترقص، في منتصف الشارع، تحزم نجيب ورقص... تعطلت حركة المرور والتف الناس حوله لم يكن زوربا، ولم تكن هناك موسيقى، كان يحركه ايقاعه الداخلي، رفضه المؤسساتية، صراخه الممزوج بجرأة الـ «كس أميات». ويوماً اعتقل علي فودة في أحد سجون الثورة الفلسطينية، وجُلد بيد أحد ثوار المؤسسات كما كان سيجلد في أي سجن عربي... وحين التقينا على رصيف بيروتي سألته:

ـ ماذا تفعل هنا يا علي؟

ـ لقد اغلقوا مقهى «أم نبيل» فأين أذهب

ليس للصعاليك خيار ثالث، إما الاندماج في المؤسسة، سالبة كانت أم موجبة، وإما الموت، ولك أن تختار، الموت صمتاً أو قهراً أو برصاصة عابرة غالب هلسا يطارد من عاصمة لأخرى، عمان بغداد بيروت القاهرة يجوع في أثينا، يسجن مع اللوطيين وتجار المخدرات ثم يموت قهراً، كذلك تيسير سبول وفواز الساجر ومحمود دياب ومحمد خضير.

ليس لمن اختاروا الحرية، بشموليتها، بانسانيتها، بعمقها من خيار ثالث فإن جربوا فتلك قائمة الاتهامات جاهزة، توفيق صايغ يغدو مرتبطاً وعميلاً. كذلك يوسف الخال و... ؛ ما العمل؟ إنه لا خيار. سقط الشنفري قتيلاً حين باغت الانسانية بلا انسانيتها، حين وضعها أمام المرآة لترى حقيقتها، وحين قرر مناوءتها والقتال ضدها مختاراً عشيرته من وحوش الفيافي والأكم، حين عاد بانسانيته إلى بكورتها نائياً بها عن مبغى قومه، باصطفافاتهم، ودناءاتهم. فمن لا يملك سيف الشنفري وعنفوان سرعته، وحماسة جده أبيقى له خيار خليل حاوي أم تدهسه سيارة أحد الأجهزة السرية كعلي قنديل، أم تخنقه قضبان جهاز آخر كمجيد المرهون.

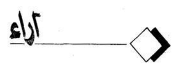
أول معتقل سياسي في التاريخ العربي كان شاعراً سجن بسبب قصيدة لم في قعر بئر. يومها سجنه الخليفة العربي العادل، الفاروق عمر بن الخطاب فلم يكن للحطيئة أن يهجو الزبرقان بن بدر دون ثمن، ولكن أكان أحدنا قبل يهمغ بالزبرقان لولا أنه الطاعم الكاسي كما أقرّ الحطيئة، ولكن شاعرنا سرعان ما فهم الرسالة فبعث ليستجدي عمر ويستعطفه فاتحاً بذلك أول منازل البراءة.

تاريخ طويل يحمل بين ثناياه اسماء الحلاج والسهروردي والجعد بن درهم وابن تيمية ومظفر النواب وعبد اللطيف اللعبي والشيخ إمام، تاريخ طويل يقول من قدم البراءة فقد انقذ نفسه، ومن والى المؤسسة حاكمة أو معارضة فقد وصل. تاريخ طويل رسمته السلطة الأولى بإعلانها/ أن الشعراء يتبعهم الغاوون/، تاريخ طويل ولا خيار ثالثاً. إما أن تحتويك السلطات القائمة كصلاح جاهين وعبد الوهاب البياتي ومحمود درويش أو تحتويك السلطات المعارضة كسعدي يوسف واميل حبيبي، أو أن تتذبذب بين الاحتواءين خالياً من أي ومضة ابداع كممدوح عدوان ويوسف القعيد وسعيد حورانية.

ما العمل؟

مؤسسات صنعت مروجي قاذوراتها
وأحزاب بنت طبالها وزماريها
وآخرون تسلقوا هنا، واستفادوا هناك
ولابأس من الإشارة إلى أقلية خانت وباعت وسمسرت من نوعية:
يتمسلم بعض الأيام
ويتمركس بعض الأيام
ويصاحب كل الحكام
ولا دين ولا ملة

إنه كما أعلن «روكنتان» في غثيان سارتر/ لا فائدة/ فأنت، يؤكد كافكا، تدق رأسك بجدار زنزانة بلا نوافذ لذلك لا يعود السؤال ما العمل بل ما الخيار؟ غيفارا أم كاسترو فلا طريق ثالثاً للمارقين. □



الشكل والواقع

محمد معتصم
المغرب

■ ليست الكتابة الروائية استيهاماً. وحتى الروايات التي أرادت التمثّل بالأساطير البدائية في بساطتها واعتمادها الخوارق في ضبط متلقيها واحتوائهم تحت جناحيها. وضمان سلامة البناء، حتى الروايات الفانطاستيكية ليست استيهامات. لأنّ عملية الكتابة، لأنّ مفهوم الكتابة لا يعني الاستيهام. والذي يكتب يحتاج إلى منطق، وإلى أدوات بواسطتها يحيك عالمه المتخيّل.

وعندما نقول أنّ الكتابة عملية تحويل يعني ذلك أنّ الواقعي، المادي والصّلب يتحوّل إلى لغة، إلى صوت مكبوت، صوت مُحْجُوز في نسيج الكلمات والحروف.

والتلازم بين الواقعي والمتخيّل في الكتابة يفتحنا على عالم الحكي. فحتى الحكايات الشفاهية تلزم من خلال النطق بمقاصد معيّنة؛ إما أخلاقية أو لاهوتية أو خرافية... هكذا بدأت عملية الحكي. بدأت تربوية محضة وتعليمية. ليس بالمعنى الحالي، ولكن بمعناها البسيط جداً. اذ هناك غايات أخلاقية «اجتماعية»، وتعاليم دينية وحاجات فكرية. كل ذلك كان بسيطاً، لكن عملية الكتابة ونسج الحكايات لم يكن بسيطاً. كان على درجة من التعقيد. فالنسيج الاسطوري لم يكن بريئاً. لم يكن سهلاً، في شكله، في بنائه. وإن بدا لنا حالياً المحتوى ساذجاً، وأنه كان يعتمد على عناصر سحرية، خرافية لتدعيم تصوّراته. فإن شكل وبناء ذلك المحتوى جعل من الاسطوري والخرافي شيئاً ذا أهمية. وذلك الشكل هو الذي أضفى قيمة الكمال على الحكايات.

ولكل عنصر، وكل فترة تاريخية شكلها وبناؤها، نمط كتابة خاصّة به. تجعل من المحكي «القصّة» شيئاً يحتمل التصديق. وينبغي الالتفات إليه والاهتمام به.

في عصرنا الحالي تحاول مجموعة من التنظيرات خلق شكل ملائم يحتوي القيم الجديدة التي نريد التعبير عنها أو زرعها في الأذهان.

المحتويات قد تتشابه: الحب، الغيرة، الخيانة، الكرم، الشجاعة... الخ، ولكن كيف يمكن أن نعتمد على ذلك؟ وكيف يمكن صياغة تلك القيم حتى تستسيغها أذواق الناس؟ على العموم كيف يمكن أن نبني نظاماً محكماً به ننفذ إلى عمق المتلقين؟ وكيف يمكن أن نجعل من المحكي شيئاً مقبولاً ومعبّراً؟ لأننا لا نُعبّر باللّغة، ولكن نُعبّر بنظام معيّن، وتنظيم خاص للكلام، وعدد من العلامات.

لا يمكن أن ننسج الأساطير في وقتنا الحالي، أساطير بالمعنى القديم. لأنّ الصّراع الذي كان قائماً بين الآلهة وانصاف الآلهة لا يمكن تصديقه الآن. حتى حكايات الجن والعفاريت؛ تلك الكائنات الخارقة لم تعد أذواق النّاس قادرة على استساغتها ولم تعد قادرة بنظامها ـ شكلها ـ على النّفاذ إلى عمق المتلقين.

ما السبب يا ترى؟

السبب أن التاريخ يفعل فِعْله. وأن الزمن لا يستقر على حال. إنه التحوّل الدائم: التغير والتطوّر. والتطور محكوم بالتقدّم نحو الأمام، لكن التغيّر قد يكون مزدوجاً؛ قد يكون تقدماً كما يمكن أن يكون نكوصاً وتقهقراً.

السبب أن أنماط التفكير ترتبط بالواقع والوضعيات الخاصّة بالمتلقي. والمتلقي ليس فرداً معزولاً عن مجرى الحياة. المتلقي ذوق جماعي وعام.

السبب أنّ اللّغة لا تستقرّ على حال، وأن عدداً من الكلمات والألفاظ قد تساقطت وردّت عليها دفنا المعجم القديم.

السبب أنّ كثيراً من المعاني الكلية «المقولات العامّة»، التي تشكل ذهنية المتلقي تحتاج إلى صيغة، إلى نظام على نحو خاص ومتمثل للتغيرات الخاصّة بكل فترة من فترات التحوّل في التاريخ الانساني.

فالمقولات العامّة والكلية تحتاج إلى صيغة، إلى شكل خاص. وبدون العثور على ذلك الشكل لا يمكن أن يفهم أو يستوعب المتلقي المحتوى والحمولة التي نريد توصيلها وتبليغه إياها.

هذه هي القضيّة الأساس، حالياً، في النقد. لنتساءل ما هي الخلفية الفلسفية التي قامت عليها ـ كقاعدة ـ المحاولات الأولى للشكلانيين الروس؟ لماذا كلّف بروب نفسه كل ذلك العناء عندما صنّف الحكايات الروسية العجيبة، وبحث في «صرفها» في نمطها، في نظامها الخاص؟ لماذا لم يسلّم كغيره من النقاد بالعمل ويتلقّفه على ما هو عليه؟ وبدل أن يتجشم كل تلك المشاق يستلذ بالعمل كما هو ويأخذ منه العبرة كي يعتبر؟ لا شك أنّ ثمة أموراً خفيةً دفعته إلى القيام بعمله ذلك؟ هل هي المغامرة؟ هل هي يقين تام بأنّ متعة العمل تحصل لدى المتلقي من خلال انسجام المحتوى؛ أي من خلال النظام الذي وضعته عليه أفواه الرّواة! وان كان النظام هو المسؤول؛ فما قيمة العناصر الخرافية والسّحرية؛ وما علاقته بأنماط تفكير الناس في تلك الفترة؟ وما علاقته بالمرحلة تاريخياً؛ واجتماعياً...؟

وعندما درست الاسلوبيّة البنيوية أو غير البنيوية أثر اللّغة على تفكير الفرد والجماعة. وعندما درست اللّغة، درست تركيب الألفاظ ودرستها في انفصالها. لماذا كلّف الباحثون أنفسهم كل ذلك العناء من احصاء الكلمات والأساليب والتعابير المتكرّرة... الخ؟ أليس الغرض من ذلك كله البحث عن البواعث النفسية والاجتماعية تأثيرها على الأسلوب... الخ؟

غاية هذا القول أنّ الشكل الذي بواسطته تأخذ المقولات الكلّية والعامّة عن الخير والشّر أو الحب والغيرة... وما يمكن أن تحمله الأعمال الأدبية، التي تعتمد اللّغة، تأخذ حجمها. وبواسطته يُنْتظم الخيط الرفيع حبّات العقيق ليتألق (= العِقْد) في عنق أو معصم.

غاية هذا القول أنّ المحتوى وإن تشابه عبر العصور والأزمنة والمراحل التاريخية الانسانية فإنّه يختلف من حيث الشكل فقط. أمّا المقاصد فإنها تخضع لمعطيات أخرى ثقافية وحضارية وفكرية.

والشكل لا يولد هكذا وكما اتفق. بل وجوده يعني انتماء العمل إلى مرحلة دقيقة ومحدّدة من التّاريخ الانساني. وان الأشكال التعبيرية تأخذ مكانتها عند المتلقي من خلال الامكانات التي تتيحها له المرحلة التاريخية. فالأسطورة أو شكل وبناء الأساطير لم يكن ليظهر في غير الظروف والشروط التاريخية التي ظهر فيها عندما كان نظام المدنية ـ الدولة والتفكير السحري والخارق للعالم والوجود ومن ثمّة المعرفة الخارقة... وأن الاساطير، لما حاولت التجربة الجديدة الشعرية في المشرق إحياءها لم تعد وأنْ تمثلها، وفي أحسن الظروف والأحوال أبدعت نصوصاً جديدة لا هي تخضع لنظام الأساطير وغاياتها. بل خلقت جنساً جديداً أو على الأصح أغْنت تجربة جديدة، هي تجربة الشعر العربي الحديث مع الروّاد الأوائل؛ كبدر شاكر السيّاب وغيره اثناء الانهيار والانهزام الشامل بَعْدَ ٥ حزيران ١٩٦٧ م، ذلك الجرح الغائر الذي لا يندمل والوشم الأخضر في النّطفة. والالتماعة التي تخدع العين، تلك الشعلة التي أضاءت حولها بسرعة

الضمير والذهن العربي، أعني تشرين/ اكتوبر ١٩٧٣.

هذه الشروط العصيبة والتي لقيت فيها الذات العربيّة - الشاعرة والمبدعة - الصدمات العنيفة والرهيبة والصراع الدائم بين أن تكون أو لا تكون. وأن الذات نفسها وضعت على المحك والاختبار والتأمُّل بين ما كان وما هو كائن الآن وما يمكن أن يكون مستقبلاً.

هذه الوضعية جعلت المبدع يحتمي بالحلم. ولمّا احبطت الأحلام لم يعد هنالك من بُدٍ من الاحتماء بالخوارق، الأساطير. إلاّ أنّ إحياء هذه الطقوس بشكلها ومقاصدها التي كانت عليها في بدايتها لم يكن صالحاً ليلائم الفترة. فكان ذلك مجرّد إحساسٍ فطري وملتبس والقشة التي يتعلّق بها الغريق، آملاً أن يصل إلى شط الأمان، وإنْ كان يعلم أن قشة في الخِضَمِّ لا تفيد ولا تنقذ من الغرق. لكن ليبقى عندنا بعض الضوء وبعض الأمل. ولم تأخذ هذه التجربة اجرائيتها إلاّ عند تغيُّر المقاصد حسب - في ذهن المتلقين - الشروط الموضوعية الراهنة. فأصبحت الأساطير موروثاً انسانياً يمكن أن نستفيد منه لا أن نعيد انتاجه لأنّ الذوق والاستعداد الجماعي والفردي لم يعودا قادرين على تلقي مثل تلك الخوارق. ولأن الصراع بين الآلهة وانصاف الآلهة لم يعد له من مسوِّغ في الواقع الحالي؛ المرحلة التاريخية الراهنة.

التجربة ذاتها قام بها أحد المبدعين العرب فيما يخص المقامة. ولم يكن المويلحي الوحيد الذي قام بذلك بل قام به عدد من الكتاب المغاربة أيضاً. وذلك قبل اكتشاف الشكل الجديد والملائم للمرحلة تاريخياً والذي يلائم غاياتهم ومقاصدهم. ثم يلائم الامكانات المتاحة آنئذ.

فظهرت المقامة ظهوراً جديداً بعد عصر بديع الزمان الهمداني، كان ظهوراً شاذاً. وحتى عندما أعادها أبو فارس الشدياق في لبنان مثلاً. ماذا يعني ذلك؟

يعني أوّلاً أن المبدعين العرب في بداية المرحلة الجديدة، وعند كل مرحلة تحوّل وانتقال، قد شعروا بالفطرة بتلك التغيرات والتحوّلات القائمة في وعي النّاس - المتلقين - وفي الحياة من حولهم؛ الحياة الاجتماعية وانماط العلاقات السائدة. وأدركوا أنّ هؤلاء المتلقين لم يعد في إمكانهم استساغة أي عمل ابداعي من الابداعات السابقة. لأنها لم تعد قادرة على احتواء طموحاتهم وليس الأدب غير تعبير قوي عن الارادة الكامنة في وعي الجماعة ومن ثَمَّ الأفراد.

ويعني ثانياً أنَّ المبدع أحس أنَّ أشكالاً ابداعيةً بعينها لم تعد قادرة على التعبير وأصبحت مجوّفة رغم ما يحشوها به المبدع من قيم؛ من مقولات عامّة وكلية ومؤثرة على النفس. ولكن هذه النفس قد تغيّرت بتغير الزمن والتحوّل الاجتماعي وأنّ تلك الأشكال أصبحت قاصرة على لعب الدور الذي لعبته في مرحلة تكوُّنها ونشوئها. كالمقامات والأساطير مثلاً.

ويعني ثالثاً أن المحتوى يظل محتوى في عمقه، في جوهره. ولكن الشكل هو الأكثر تعبيراً عن التحوّلات. فلماذا لم يستمر المبدع المغربي في فترة الحماية الفرنسية في كتابة المقامة؟ هل المقامة عاجزة عن التُعبير؟ نعم. وإن كانت في فترة نشوئها قد فعلت الأفاعيل ومثّلت قيماً اجتماعية وفكرية لها أهمية خاصّة وعبّرت عن مرحلتها سياسياً وتاريخياً وجمالياً.

وقد يعني ذلك الشيْء الكثير والهام في آن.

إذن فشكل وبناء العمل الأدبي، في النهاية، يخضعان لمعطيات نفسية واجتماعية. وهذه المعطيات إن تجاوزت مرحلتها التاريخية تلاشى مفعولها في المتلقي. وبالتالي كانت مدعاة للانحلال والاضمحلال والانقراض.

هذه القضية هي قضية النقد حالياً - في العمق - سواء أكان شكلانياً أم سيميائياً... ! فالنقد «الشكلاني» يبحث عن وسيلة النَّفاذ إلى المتلقي والبحث عن جوهر العمل الأدبي. والنقد «السيميائي» الذي يبحث في المعنى فإنه يبحث في بناء المعنى وتماسكه. لأنّه لا بُدَّ من منطق محدد يستند إليه المتلقي ويرتكز عليه في تقييمه للأعمال. فلا شك أنّ القارىء الحالي سيضحك من أولئك الذين آمنوا بالأساطير وكانوا يعتقدون فيها اعتقاداً أعمى... كما أنّ المتلقي أصبح أدهى وأمكر من بطل المقامة.

وإذا كانت قضية الشكل والبناء في العمل الأدبي، هي قضية النقد بالدرجة الأولى. فإن المبدع أيضاً يعتبرها قضيته الأساس. فلكي يُبَلِّغَ ما يحمله من تصورات عن الوجود ومِنْ معارف، عليه أن يختار الشكل المناسب والنفاذ إلى كوامن المتلقين، ولن يصل إلى مبتغاه إلاّ بضبط المرحلة التي يوجد فيها وبالتعبير من خلالها عن مقاصده وغاياته. □

عن الحداثة الشعرية

سليمان جمال محمد

موريتانيا

■ الجدال الشديد ما زال حول مفهوم الحداثة وما يثيره من أسئلة متعددة منها مثلاً: هل التحديث عملية هدم لواقع موجود؟ هل هناك نموذج مفترض ينبغي الإحتذاء به؟ هل المؤسسات السياحية والفكرية والإجتماعية ترتبط بالأمر إلخ؟

ولقد كانت الحداثة مصاباً شمولياً مسَّ معظم البنيات بمرض السؤال. وكان حافزه الأساسي إجماع الكل على ضرورة التغيير.

وإذا خرجنا من الدائرة الشمولية هذه واستمعنا فقط لصدى وضعية الحداثة الشعرية العربية حالياً، أو بالأحرى استقصينا جملة من قضاياها النابعة من صلب الممارسة النظرية والنقدية الملازمة لها. كيف ستكون الأمور آنذاك في الحقل الشعري؟ نتيجة محاورة مستمرة لكل ما يمت بصلة للحداثة الشعرية العربية كانت مجموعة من الملاحظات سأعتمدها في ملامستي لهذه القضايا وهي كالتالي:

١ - نجد أن الذي زاد في تعقيد مفهوم الحداثة وشارك في نسج إشكالاته بشكل سلبي هو تحويله إلى سجال بدل مناقشة الإواليات (الميكانيزمات) الخلفية التي وراء تعددية التصورات التي تهدف إلى الأحادية في القبض على تفسير الحداثة الشعرية وإعطائها معناها الحقيقي.

٢ - في استعمال مفهوم الحداثة كمصطلح لدى النقد العربي المعاصر يتواجد ارتباك مفهومي. وهذا بالخصوص له عواقب وخيمة.

٣ - لقد كان أغلب الشعراء الحداثيين يبصرون الحداثة في التشكيل النصي أو في حساسيات نوعية كقصيدة النثر والتفعيلة المتنوعة ولا يجب أن ننزلق معهم في نفس الخطأ ونقول بأن الشكل المختلف هو من معاني الحداثة.

٤ - لا يوجد في الشعر المعاصر بعامة رؤية شاملة وخرق ثقافي لكل ما هو سائد يوجه نحو الحداثة المرغوبة والإبداع الحق.

٥ - نجد حالياً أن الشعر المعاصر يعيش أزمة هوية بإبرازه لتفسير الحداثة مقترناً بالآخر الأجنبي الغربي ويغيب عنه أن الحداثة الشعرية الأوروبية تتفاعل وتتجاوب مع التحولات الإجتماعية والمعرفية والتاريخية في الغرب أكثر مما هو الحال في المجتمع العربي الذي يسوده نظام معرفي يقمع كل جديد. □



محمد عبد الحي وتجربته الشعرية

«الشعر رزق من عند الله»

أحمد محمد البدوي

■ إلى ذلك الجيل المدهش، من الأفندية المتمردين، ينتمي محمد عبد الحي. من الأفندية المتعلمين الذين تفتحت أكمامهم في ظل نظام التعليم البريطاني، أو الموروث عنهم، الدائر في فلك نمطهم من بعد ذهابهم. وكان وضع الأمور في نصابها يقتضي أن يتوج الجهاد بمآثر الوظيفة ومنافعها من بعد قضاء سنوات في جامعة الخرطوم التي كان يراد لها أن تكون موئل خلاصة الصفوة المتعلمة في مدارس الحكومة البريطانية، غرفة التعقيم التي تحوّل اليافع إلى كائن مستأنس، نواة الفطرة المشاغبة المخشوشنة مستأصلة منه منزوعة؛ ريش أجنحته شبه منزوع لكيلا يحلّق بعيداً.

المعايير الراسخة تقتضي أن تلتحق بالجامعة، ولاسيما الأقسام التي تحقق أكبر قدر من الثراء الاقتصادي والاجتماعي، إما أن تزهد في الوظيفة فتهيم على وجهك، أو تزهد في الجامعة فتتركها وراء ظهرك مختاراً غير مرغم، فتلك خطيئة الكاردينال، أو كبيرة الإمام، خروج على ناموس الحق والسداد، وتفريط في زينة الحياة الدنيا.

من ذلك الجيل، النور عثمان أبكر الذي أكمل دراسته في قسم اللغة الانجليزية، ومحمد المكي إبراهيم، شاعران غريران، تحت وطأة حمى التوله بالثقافة، ونشدان آفاق معرفة غير متناهية، يهاجران إلى المانيا، ويقضيان أعواماً عمالاً في وسط الكادحين الملونين، ولكن «قرب المنبع»، على صلة بتيار الحياة، ويعودان إلى السودان ومآثر الوظيفة التي حولت محمد المكي ابراهيم الآن إلى سفير، من بعد أن طلب غفران أبيه على «حماقات السنين الضائعة». ولكن التجربة كان لها فضل في نمو ثقافة الشاعرين وتقويمها، وهما شاعران من أميز شعراء السودان، وستفرد لكليهما مكانة في خارطة الشعر العربي الحديث، يوم تستقيم الموازين، ويتراكم الماء المنهمر سيولاً، في مجرى واحد.

ومن ذلك الجيل، محمود محمد مدني، آمن بأنه سيكون نسيجا وحده، خارج الجامعة، فتركها ولم يكملها، وارتاد مجال أن تغدو مثقفاً محترفاً في الخرطوم، وأدركته المعاناة التي تشمل في أيام «النميري» زيارة السجن في رفقة رجال الأمن، وقضاء شهور فيه خسيفاً عزيزاً، وأدمن الكتابة الصحفية. لكن إيقاعها الفاتر لم يطمس ألق الكاتب العظيم الذي يكتب النقد، ويترجم إلى العربية، ويبرع في القصة القصيرة، وفرغ من كتابة روايات لم تنشر، ودوّن بحوثاً باللغة الانجليزية، ومثله عبد القدوس الخاتم الذي لم يكمل الجامعة في الخرطوم ولا موسكو، ولا لندن، قبل بوظيفة متواضعة في الخارجية السودانية، وعكف على قراءات مجودة في الإنجليزية - التي يشاع أنه حفظ أحد معاجمها - والروسية والعربية، وفي الفرنسية أيضاً. وإذا عُجِم عود الخارجية، وانتقيَ صفوة مثقفيها مثل جمال محمد أحمد: الأستاذ الجامعي ومستشار مجلة (حوار)، وصلاح أحمد ابراهيم الذي يشبه «عثمان دقنة» في جيش المهدية، على مشارف كررى، ليس له راية معقودة باسمه، ولكنه يعلو كل الرايات وحملتها، لا بد أن يكون عبد القدوس الموظف المتواضع واقفاً في شموخ مع أولئك النفر، وكلهم أكمل دراسته الجامعية وربما أربى عليها، وكلهم وزراء وسفراء من العلية القابعة في قمة الهرم، لتلك الوزارة المستهبلة التي

تحتل أفخم المكاتب في كل عصر من عصور الخرطوم، مثل السن الذهبية في فم أدرد بلا أسنان لشخص جائع متشرد، الوزارة المتنفخة المتنفجة كالديك الرومي، العاطلة المربوطة العنق تأنقاً خوائياً، تفتح ذراعيها للضباط إذا تنكر لهم الجيش، وأحالهم إلى المعاش، ومَنْ تزكيهم الأحزاب والطوائف والشخصيات والحكومات العسكرية المتسلطة. ولكنها لا تعرف عبد القدوس إلا موظفاً صغيراً، إلى أن زهد فيها وهاجر إلى الخليج. ولعب القدوس مساهمات نقدية متنوعة، تمتزج فيها اللغات والأمكنة والنفوس، وتشي بمقدرة نادرة على التذوق والتحليل والعرض.

إلى هذا الجيل، المتطلع في اشرئباب مجنون إلى عالم مجهول فياض بالمثل ، هو أسمق قامة من عالم الأفندية بقيده الحريري، وبصره الكليل، إلى هذا الجيل ينتمي محمد عبد الحي الذي أتى إلى جامعة الخرطوم، في مطلع الستينات، وقضى عاماً كاملاً في كلية العلوم، في السنة التحضيرية التي يتنافس طلابها على دخول كليات الطب والصيدلة والطب البيطري والزراعة، ثم نفض يده من الكلية، والعلوم التجريبية، وانتقل إلى كلية الآداب، ليبدأ مسيرة جديدة، تتعانق في رحابها الهواية بالتخصص، والمزاج الفردي بالمهنة، وتتوحد أجزاء قضية الحياة في بوتقة ملتحمة متماسكة. وفي ظل هذه المواءمة المشهودة، تقترب خطوات الفتى من النضج، وتبرز القسمات الفارقة لأسارير شخصيته، في جيله الذي يضم شخصيات على قدر من التميز، لا ينال من قدرها أنها متوارية غير مشهورة، مما يعزى للظروف المنحصرة في عيوب المكان الذي ينتمون إليه، المكان الذي يلحق مظالم قاسية بالمقدرات الفذّة القابعة داخل أسواره، ولا شك أن من مقومات نبوغ الطيب صالح تفلته من حصار المكان.

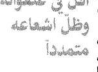
إن التحاق محمد عبد الحي بكلية الآداب من بعد، هو عودة الطائر «السمندل» إلى سربه من بعد طول افتراق، وانتفاضةُ في مصهر النار منبعثاً من جديد، بمعنى أن اهتمامه بالأدب ـ ونشاطه الشعري مركز ذلك الاهتمام ـ لن يغدو على هامش حياته، بل يغدو قوام يومه. وكان الجيل السابق من الشعراء قد ولج أبواب الشعر الحر، وخاضت رموز منه في نهر الواقعية الذي يتدفق بحيوية وقوة حيناً، ويؤول إلى مستنقع فاتر في حين آخر، ومن يطالع مجلة «صوت المرأة» الخرطومية، ويقف عند الأعداد القليلة الصادرة في السنوات الثلاث السابقة لثورة اكتوبر ـ تشرين الأول ١٩٦٤ سيجد عبد الحي الشاعر مساهماً بقصائد موزونة مقفاة في ذكرى استقلال السودان، أكبر همها مقحم على ملكوت الشعر من الخارج، كالرقعة في جلباب الدرويش، وهو المشاركة السياسية بالانتصار للشعب. والتغني بأمجاده، وربما سعت القصائد على نحو إيمائي للتعريض بالحكم العسكري الأول، الممقوت من قبل الجامعة، المتجني على الاستقلال الموؤد باطراح الديمقراطية، وتكميم الأفواه، ومنح الحرية إجازة اجبارية. وفي تلك القصائد لفتات الشبل في حال الصيرورة إلى كائن ذي لبد جسور. ولأن الواقعية مبثوثة في طيات الحركة الشعرية، فقد أضحى الانفكاك من أسرها الغلاب، سباحة مضادة لاتجاه التيار الذي لم يكن عبد الحي يخلو من مسوغات التساوق معه، ولهذا نسمع في تلك الأشعار رنات من هنا ودندنات من هناك، وتبرز في إحدى تلك القصائد لمسات دالات على شيء من شعر تاج السر الحسن.

ولكن «المنحنى الشخصي» في شاعرية عبد الحي يتخذ سمته عشية ثورة اكتوبر ١٩٦٤، وعلى وجه التوكيد والتحديد في الصفحة الأدبية لصحيفة (الرأي العام) الخرطومية التي كان يشرف على تحريرها عبد الباسط مصطفى.

في تلك الأيام عاد الشاعران محمد المكي ابراهيم والنور عثمان من المانيا، من بعد الصعلكة الثقافية، والتشبع بريح الشمال طازجة غير معلبة، وبرئتين غير مستعارتين، صدمتهما المانيا حين أفاقا بعد ارتطامها، وهما يهويان من حالق، بصخرة الهوية، فهما ليسا أوروبيين، وليسا من ذاك النفر اليعربي المعدود في الملونين، عند الألمان، وكتبا شعراً معبراً عن وقع فاجعة الاكتشاف وكارثة الانتماء الملهوج، وتأبطا خلاصة دعوة جديدة، اشتهرت بين الناس باسم: «الغابة والصحراء»، الغابة دالة على افريقيا، والصحراء تدل على العرب، وتلقف عبد الحي الدعوة، وغدا داعي دعاتها، كتب: «إن خلاص الشعراء السودانيين السابقين غير خلاصنا، من دعا منهم إلى عروبة خالصة، كالعباسي، ومن افتن في التغني بحبيبة اسمها افريقيا السوداء كالفيتوري، وأن الخلاص في جمع الأمرين، وبدأ يكتب شعراً مثل «جنية الغاب وفارس الجواد الأصيل»، وبدأ يستحضر الرموز الخاصة بالأمرين المتمازجين ثم يسبكها، ونشرت الصحيفة الأدبية أن عبد الحي أحرق كل أشعاره السابقة لمرحلة «الغابة والصحراء»، ونهض من تصدى للدعوة المبتدعة، على أساس أنها هرطقة معادية للعروبة مثل «الفاتح التجاني».

والحق أن مسألة الهوية كانت مطروحة، على نحو ما، في ديوان الشعر السوداني، سبق أن تلبث محمد المهدي مجذوب عند الزنج، وحلم بربابهم، واستعصم صلاح أحمد ابراهيم بالرموز الافريقية، وأبرزها في دوي قوي، بارز في عنوان ديوانه الأول «غابة الابنوس»، لكن النور عثمان أبكر حين يخلع عروبته من بعد في مقال، يرد عليه صلاح قائلاً: «نحن عرب العرب».

وسبق أن ألم بهذه الهوية المزدوجة التكوين فنان تشكيلي مثل: ابراهيم الصلحي في لوحاته. وتنبه من حيث أعمت الغفلة الشعراء الأفندية، إلى الأس الإسلامي، بطابعه الصوفي الشعبي، فنمّ عنه في شفافية. وفي جيل سابق، دعا موسيقار مثل: اسماعيل عبد المعين إلى «النقرزان»، الإيقاع الأصيل الذي يوصل بنسبه إلى زرياب.



وفي فترة لاحقة، يكتشف عبد الحي أن الخيمة الكبرى للعروبة في السودان قد استظلت بالغاب من قبل في لندن، وذلك في دراسة ممتعة عن ديوان أصداء النيل لعبد الله الطيب الذي يضم قصائد نظمها الشاعر عندما كان يعدّ أطروحة دكتوراه في الأدب العربي بلندن، في النصف الثاني من الأربعينات. وفي تلك القصائد مذاق أفريقي واضح، جعله عبد الحي نزعة زنجية، في الحانات وعن بنات الإنديز ، وعن إحساس قوي بانتماء، مثل الثلج، ذاب من بعد العودة إلى الخرطوم ـ الصحراء.

قضية الغابة والصحراء، استمدها عبد الحي من النور ومكي، ◄



ناسجاً على منوالها، مضيفاً إليها، وربما ظهر جنوح لاستثاره بها، وإن يكن أعلى الأصوات المروجة لها.

وفي ظلها، كتب عبد الحي، قصيدة: «العودة إلى سنار»، بما عراها من تعديلات مستمرة، إلى أن طبعها في كتيب، على أساس أنها قصيدة طويلة. وفي الطبعة الثانية حذف بداية التكوين الأول الذي يمثل مطلع القصيدة ـ الملحمية الروح، وهو نواة القصيدة المعدلة، وأكثر أجزائها نبضاً بالحيوية، ينساب في تدفق متواصل بلا رتابة:

حين أبحرنا إلى سنّار عبر الليل كانت
شجرة التاريخ تهتز بريح قادم من
جزر الموتى، وكان الكروان المرجاني يغني
في غصون الشوك صوتاً
(كان غنّاه على شرفة ترهاقا قديماً)
وانحدرنا خلف سور الغاب والصحراء كانت
نبع حيل. ها هي البوابة الأولى
ينابيع على الجدران، منديل عليه/ من دم العذراء وهج
... درع قديم، ونقوش ذهبيات، وورقاء هتوف، ورماح أبنوس
كان حلماً أن نرى البدء وميلاد الطقوس.

ومن ثم يطرق أبواب المجلات كالآداب، حتى إذا ما تخرج ونال درجته الأولى، وابتعث إلى بريطانيا من قبل قسم الإنجليزية بجامعة الخرطوم، يتسنى له أن يطرق أبواب المجلات الجادة، كمجلة (شعر) و(حوار) و(مواقف) ومجلة (المجلة القاهرية، و(البيان) الكويتية، و(المعرفة) الدمشقية.

هذه المرحلة من شاعرية عبد الحي، تستغرقه فيها الرموز السودانية المحلية والافريقية والمسيحية واليونانية، ويسميها هو «المرحلة الوثنية» ويود لو تأتى له إسقاطها. وقد اجتهد فعلاً في اسدال ستار من النسيان على قدر غير قليل من القصائد المنشورة، ربما لأنها لا تمثل شاعريته بآفاقها الجديدة في مرحلة السبعينات، وربما لأنها تشف عن خضوع لمؤثرات، تجعل صوت الفذاذة متوارياً وراء السياق مع أنماط أداء خاصة بشعراء مهمين.

وهناك تتجلى ميزة ملازمة لتراثه الشعري، هي الإصرار الدؤوب على التجذر، بطرق دروب جديدة ومجاهيل، وتجربة أنماط متنوعة، والإلحاح على مداومة المحاولة، قد يكون راغباً في اكتشاف نفسه، واستخراج أفضل ما عنده، والعثور على ما هو جوهر أو «لؤلؤ رطب» في عالمه، وقد يدل ذلك على قلق تجربته التي عرفت الحركة، ولم تعرف الاستقرار.

ومع ذلك، هناك ملامح من تأثر، غير خافية في شعره، تدل على صلة قوية بشعر خليل حاوي والبياتي. وتبدو العلاقة أمتن بشعر أدونيس. ونحسب اهتمام عبد الحي بالصوفي النفري، وإثباته إشارة إليه في قصيدة «العودة إلى سنار»، وقد بدأ من إشارة سابقة في الزمان، إلى النفري، وردت في ديوان أدونيس. ولكن شاعرنا يطور الاهتمام بالرمز الصوفي، إلى حد العكوف على «الفتوحات المكية» و«فصوص الحكم» لابن عربي. ولكن الرمز الصوفي في الشعر الحديث يستمد جذوره من أدونيس، ثم من البياتي في استخدامه رمز الحلاج مثلاً.

"ومن حيث البناء، تشابه قصيدة «العودة إلى سنار»، قصيدة «الأرض اليباب» أو (الأرض الميتة) لإليوت. كلاهما ذات خمسة تكوينات، وذات هوامش في آخرها. وكلاهما ذات اهتمام جم بأزمة الهوية أو الانتماء، واجدة في التوجه الديني حلّها الناجع.

إن شعر عبد الحي يسمق عندما يصفو من كدر الاحتشاد الفكري، ويغدو غناءً مصفى غير مشوب، عند عبد الحي المغني. ولكنه راسخ الإيمان بأن الشاعر الكبير يكون رحب الثقافة كدانتي، يمكن أن يحتوي صدره على معرفة عصره كالمتنبي، ولا بد له من أن يبلغ أشياء ذات عمق فكري، وعنده هاجس قديم، اسمه «البراءة الأولى»، أو براءة اللغة. اعادة صياغة الكلام بما يمنحه مجلى جديداً، وكأن اللغة تولد من جديد بريئة طاهرة.

وبين هذين القطبين، سعت محاولاته في الآفاق، ولكنه الشاعر المغني الذي يحسن الأداء الوجداني الذي يبدو عفوياً تلقائياً، بعيداً عن التعقيد ورشح الجبين. وإنه ليسمعه في المقطوعات القصيرة، والأبيات القليلة:

هذا رنين قدم الفجر على التلال والأشجار
يخبر كيف مرت الريح على القيثار
واعتنق الملاك والعذراء/ تحت سقوف النار/ وافترقا
إلى سمائه.. وهي إلى جسدها المقهور
وبدأت حكاية الرعب الذي يرسب في حنجرة العصفور

وستبقى لنهجه الشعري قيمته الفنية، في الدلالة على سعيه من أجل بلوغ براءة اللغة، والشعر الصافي، وذاك الضرب من الشعر الذي يعيد خلق الأشياء، وتركيب الكائنات، ومنحها أبعاداً أسطورية أو قدسية، مما يبين في احتشاد طائفة من قصائده بأسماء الطيور وغيرها من الكائنات البرية مثل الحشرات.

وهو قوي الإيمان بما يقدم، وبأن لكل شاعر ما يسميه القصيدة الكبرى، وقصيدة: «العودة إلى سنار» هي قصيدته الكبرى التي يرى أن الناس لم يقدروها حق قدرها في السودان. إلى أن جاء خبير من خارج الحدود، يعني «سلمى الخضراء الجيوسي» التي كتبت دراسة مطولة عنها، وكانت يومها تدرس الأدب العربي في جامعة الخرطوم.

ومن جانب آخر استغرقته الصوفية، عندما سعى إلى استدعاء رموزها واستحضار شخصياتها ومصطلحاتها" وطرائقها في الشعور والتعبير، إلى حد ذوبان البرزخ الفاصل بين الشاعر والصوفي، والانتقال من الشعر المستلهم للصوفية، إلى الصوفية نفسها، فأطلق قولته المشهورة «الشعر رزق من عند الله»، ووزعت قصيدته «معلقة الإشارات» المطبوعة عام ١٩٨٥ طبعة خاصة، من قبل مصلحة الثقافة إبان توليه إدارتها في أيام الاحتفال بالمولد النبوي في ساحة العاصمة. واستعصم برأيه في أنه أول شاعر حديث أعاد كتابة المديح النبوي. وعندما نشرت نازك الملائكة قصيدة في المديح النبوي، في مجلة (الشعر) القاهرية في أواخر السبعينات، ردّ عليها في



عدد تال بمقال عارم، مستنكراً عليها إنكار فضله في الريادة، بنسبة الأمر كله إلى شخصها، وأنها تعرف سبق عمله وأوليته.

وهو يعرف أن المديح النبوي منحى شعري ما بردت ناره، ولا كفت عجلته عن الدوران، ففي كل زمان ينهض أناس مختلفون بممارسته. ولعله يريد تناوله أو اتخاذه بناءً استعارياً في الشعر الحديث، بحيث لا يقتصر الأمر على المؤدى الديني العام. وأحسب هذا من مظاهر ذوبان البرزخ الفاصل.

٢

التحق محمد عبد الحي بجامعة أكسفورد، وأعد أطروحة دكتوراه في الأدب المقارن تحت إشراف د. محمد مصطفى بدوي، تناولت الأطروحة «التقاليد وأثر الشعر الانجليزي والأمريكي في الشعر الرومانسي العربي». وبعد أن فرغ من إعدادها، ونال الدرجة العلمية، نشر أجزاء منها باللغة العربية ـ ترجمها بنفسه ـ في مجلة كلية آداب جامعة الخرطوم، ومجلة (الثقافة) السودانية الخرطومية، إلى جانب كتيب صغير طبع في القاهرة، ونشر مقالات من الأصل الإنجليزي في مجلة (الأدب العربي) Journal of Arabic Literature الخ إلى جانب كتيب نشرته جامعة الخرطوم، وتسنى مؤخراً نشر لب متن الأطروحة في كتاب قدم له د. محمد مصطفى بدوي قائلاً:

«إن المؤلف ـ وهو شاعر أيضاً ـ قارىء متعمق في تقاليد الشعر الإنجليزي والشعر العربي مما أتاح له أن يعرض للأعمال الشعرية موضوع دراسته بكثير من الشفافية والتمكن».

ومن أهم القضايا التي عرض لها في دراسته الرائعة:

* حدود معرفة الشاعر الرومانسي العربي بالشعر الإنجليزي.

* لغة الشعر العربي الرومانسي، وأهم رموزه كالليل والآلهة الوثنية وما يسميه «البوتقة والبنفسج».

* الهوية الرومانسية: المدرسة الشيطانية والفردوس الشيطاني.

ولأنه يعنى بأثر الشعر الانجليزي والأميركي، في نتاج طائفة من الشعراء المعاصرين، تتركز في معظمها على شعراء المهجر وأبولو وثالوث ما اصطلح على تسميته مدرسة الديوان، أي شكري والمازني والعقاد، فقد استطاع أن يضع يده باقتدار بديع، في لفتات ثاقبة، على أصول مقولات ورؤى كثيرة ظهرت بالعربية، وأن يردها إلى مظانها في اللغة الانجليزية غالباً.

في مدرسة الديوان، يتقصى معرفة شكري بالأدب الإنجليزي، ودراسته للإنجليزية في جامعة بريطانية، وصلة أبي شادي بالأدب الإنجليزي وإقامته الطويلة في بريطانيا. أما جماعة المهجر كجبران وإيليا ونعيمة، فقد عاشوا في بيئة أميركية واتصلوا بالشعر الإنجليزي والأميركي عن كثب.

وتابع حركة ترجمة الشعر من الانجليزية إلى العربية، ابتداءً من شكسبير، «الذي لم يتعلم على يد أحد، وأنه يعتمد في نفاذ بصيرته على التجربة، لا على قراءة الكتب» إلى اليوت، عبوراً بملتون وويتمان وشلي وبيرون وورذورث.. الخ.

وعنده أن جبران «رؤيا تحتاج إلى شكل، وأنه وجد الشكل المناسب في لوحاته» وأن ايليا أعلق المهجريين بتراث الشعر العربي، وجبران واهن الصلة بذلك التراث. ويرى في العقاد شخصية جونسونية الطابع.

ومن معالم الدراسة: الفصل الذي عقده لترجمة الشعر الإنجليزي إلى العربية، ترجمة شعرية، وأثر ذلك في ولادة لغة الشعر العربي الرومانسي وتطورها.

ووقفته عند الرومانسية التي يذهب إلى أنها أحلّت الحدس الجمالي محل الدين، «ومتى وجدت قولاً بأن الفن دين، فاعلم بأنك في داخل التقاليد الرومانسية». وما سماه «الصوفية الجمالية» من أن الصوفية تجعل الله مركز الدائرة، والرومانسية تجعل النفس مركز الدائرة، إنها اعادة خلق الحقيقة الموضوعية، فالرومانسية صوفية ترى أن الأثر يأتي من داخل الشعور الإنساني، أو العقل أو بالأحرى اللاشعور.

ومن ذلك، وقفته المهمة عن شيوع مفهوم «النبي» بين الشعراء الرومانسيين العرب، الشاعر ـ النبي الذي يرى ما وراء حجب الغيب عند المازني، والشعراء سلاطين العالم الذين يقتبسون من السماء، عند العقاد، والنبي، نبي جبران، وقولة علي محمود طه عن ميلاد الشاعر بقلب نبي، فضلاً عن إشارات مماثلة لدى التجاني والشابي. وعلاقة ذلك بالليل الذي تولد فيه الأشعار، ووقف هنا عند مساهمة نازك الملائكة وأثنى عليها.

ويأتي فصل عن «المحبوبة الرؤيا» بنظر جديد وسديد، أن المحبوبة التي تحدث عنها كل أولئك الشعراء، هي محبوبة متخيلة، إنها رؤيا، مثل بياتريس حبيبة دانتي، المحبوبة الرؤيا التي يتخيلها الشاعر في ذهنه، التي لم يخلق الله مثيلاً لها في العالم، هي ملاك حوله هالة نور، مثل ماجدولين المنفلوطي، ومثل حبيبة الشابي، لا يعبدها الشاعر، وإنما يعبد إلهته:

يا ابنة النور إنني أنا وحدي
من رأى فيك روعة المعبود

ولمفهوم الحبيبة ـ الرؤيا المعبودة صلة بالحديقة ذات الأزهار، والعالم السحري الكائن وراء الحس.

إن هذا الكتاب مساهمة جديرة بأن تترجم إلى اللغة العربية. وكان المؤلف يرى أن يقوم بالترجمة شخص آخر.

وتبقى كلمة إنصاف هنا، في حق أطروحة عبد الحي، لا مناص من إثباتها، لأن السيدة جيهان السادات قدمت رسالة ماجستير إلى قسم اللغة العربية، بجامعة القاهرة عن أثر: «شلي في الشعر العربي الحديث» نشرتها من بعد دار المعارف في القاهرة، في كتاب، مؤلفته «جيهان صفوت رؤوف».

وفي الكتاب المطبوع إشارة واضحة إلى أنها اطلعت على أطروحة عبد الحي التي لم تكن يومئذ مطبوعة، ولكن لأن رسالة جيهان تتعلق بفصل واحد في أطروحة عبد الحي، يمثل كل مادة رسالتها، فإن ذلك الفصل قد طبع في مجلة (الأدب العربي) بالانجليزية، قبل أن ◄

شاعرية عبد الحي تستغرق في الرموز السودانية المحلية والافريقية المسيحية واليونانية



تشرع جيهان في تسجيل بحثها، واستدرك عليه ماهر شفيق فريد في مجلة (الثقافة) القاهرية أشياء قليلة.

وما فعلت جيهان أو بالأحرى، كان صنيع الكتاب المنسوب إلى السيدة جيهان هو أن يأتي بنص قصيدة شلي في أصله الانجليزي، ثم يورد الترجمة العربية، أو الترجمات العربية، نثراً وشعراً، ويعلق عليها مهتماً باستخراج مواطن مخالفتها للنص الانجليزي. وكان عبد الحي في فصله قد صنع بيليوغرافيا، شملت الترجمات العربية لقصائد شلي، موضحاً مراجع تلك الترجمات في الكتب والدوريات، فكان أن وجد كتاب جيهان الصيد المسكين مقيداً! وما صنع شيئاً سوى تلك التعليقات التي استغرقت جل الكتاب، ولكن الكتاب المؤلم يبدأ بالانتقاص من مجهود عبد الحي في أطروحته كلها: أنه لم يفعل شيئاً، وأنه أخطأ الطريق، وأنه ما أبصر الجوانب الجوهرية، مما يقع في بصيرة السيدة التي نسب إليها الكتاب أو الجماعة تنابلة السلطان الذين يشاع أنهم كتبوا الكتاب للسيدة الأولى، ونالوا الأوسمة.

لقد أفاد الكتاب من الرجل المسكين المرزوء بحصار المكان، ثم عضّ يده.

الرجل المسكين، الشاعر الذي يحقق مقولة يوسف الخال عن أن يكون الشاعر الحديث قد كتب رسالة علمية ـ مثله ـ بلغة أخرى غير العربية.

يسمق شعره عندما يصفو من كدر الاحتشاد الفكري

٣

إثر عودته إلى الخرطوم عام ١٩٧٣، وشروعه في أداء عمله: التدريس الجامعي بقسم اللغة الانجليزية، انخرط في ممارسة نشاط ثقافي لا يفتر، بحيوية طموحة معطاءة: قدم برنامجاً بالإذاعة السودانية عن الشعر الافريقي، أخرجه من بعد في كتاب مطبوع «أقنعة القبيلة» تكلم فيه عن طائفة من الشعراء الأفارقة، تناول فيه سيرة الشاعر وعرّف بشعره، وترجم نماذج من شعره مع شيء من التحليل.

وأخرج مع يوسف عايدابي الملحق الأدبي لجريدة «الصحافة» في منتصف السبعينات، ولم يستمر أكثر من أسابيع قليلة، توقف بعدها عن الصدور، وإن تمثلت فيه ملامح تجربة لا بأس بها.

وحضر مؤتمرات أدبية في الجزائر وبغداد وبيروت، حضر في بيروت ندوة شعرية، وقال إن جمهور الندوات الشعرية في بيروت لا يأبهون للشعر، إلا بقدر استثارة ملابس الشاعر لأبصارهم، ولأنهم لم يروا عنده أي مبالغة في الزي، ملابس بسيطة عادية، فإنهم لم يحسنوا سماعه ولم يفهموه، ويقول إن جبرا ابراهيم من بين الحاضرين، هو الذي تولى تعريف الحاضرين بقيمة ما قُدم إليهم، وفي العراق قابل سعدي يوسف. وكان يقول عنه إنه بسيط وأصيل.

في ذات يوم، من هذه المرحلة، تولى عبد الحي منصب مدير مصلحة الثقافة السودانية منتدباً من الجامعة. ولعل قبوله بالمنصب يعكس التطلع الملحاح الذي يجتاح النفس الراغبة في الارتقاء بمكانة النشاط الثقافي، من هامش البيروقراطية إلى مركز الدائرة.

وكان أفضل إسهاماته التي ستحمد له وستقترن باسمه، هو تأسيسه للمجلة الفصلية: (مجلة الثقافة السودانية) بنزعتها الجادة واستقامتها وصمودها من بعده حيناً، ثم تعاورتها الأيدي، فتدحرجت إلى السفوح، وتحنّطت لما جنت عليها اللوثات السياسية للأفندية، ففي فترة يتولاها اليساريون فيوصدون أبوابها في وجه غيرهم، وتأتي فترة يتولاها الإسلاميون فتكيد لغيرهم، لقد راحت ضحية صراع سخيف، وصارت أداة لحجب النشر عن بعض الكتاب، واحتجبت من بعد، وماتت بعد أن تحنطت؛ وإذا بعثت لا بد أن يضاف إليها (أسسها عبد الحي عام ١٩٧٥)، ما أجدرها أن تبعث من جديد.

ومن منجزاته، ذهاب الجوائز التقديرية إلى بعض من يستحقونها مثل عبد المجيد عابدين، وكانت الوصولية والبراءة من جريمة المناكفة أو المعارضة للنظام، معياراً ثابتاً لمنحها، ولهذا السبب حجبت عن رجل مثل: «علي المك».

وفي عهده طبعت مصلحة الثقافة كتباً، من بينها كتاب لوزير الإعلام يومئذ، هو مقال مطول يحوي مذكراته عن فترة دراسية قضاها في أوروبا، زار خلالها اسبانيا، فكان أن أكثر في الاستشهاد بشعر نزار عن الأندلس، وهو كتاب بائس لا يحوي من الداخل سوى قشور من الكلام المسخ العادي.

ثم عاد صاحبنا إلى الجامعة ذات يوم، عندما عرف أن انتدابه قد انتهى، من النشرة الاخبارية للإذاعة!

٤

استغرقته هموم شتى، أخرج الأعمال النثرية للتجاني يوسف بشير في كتاب، وإن كانت تجربته مع كاتب هذه السطور لتحقيق شعر التجاني قد تعثرت، وتعطلت. وحاول صنع اختيار شعري يشمل نماذج من الشعر السوداني الذي كان يقف أمام بعض رموزه مثل العباسي في قصيدته سنار، واستهواه شعر عبد القادر مرسال، وكتب مرة في مجلة (الخرطوم) مقالاً ضافياً عن ديوان «نار المجاذيب» لمحمد المهدي مجذوب، وقال فيه: إن المجذوب لن يقول بعد ذلك شيئاً، وتراجع من بعد عن ذلك الرأي، لما توثقت صلته بالمجذوب، ولكنه مصيب في ذلك الرأي إلى حد، وتوشجت علاقته بالمجذوب.

وأحب شعر توفيق صالح، واهتم بالفن التشكيلي وتذوق الموسيقى، وكان مراحاً مؤنس المجلس؛ مقبلاً على الناس في حيوية. «يستقبل العالم دوماً دثاره» كما يقول هو في قصيدة.

ثم دهمته العلة عام ١٩٨٠، حين مست يده ورجله، ثم أقعدته في كرسي متحرك، صار نضو سقام أضنت جسده، فكأنما أضفت وهجاً على نفسه المتألقة، وآزرت بالعزم شكيمة صلدة، كانت حياته في السنوات الأخيرة أهزوجة متسامية بالتجاوز والانتصار، بهمة عالية، وروح وثابة، وصفاء مرح، وإصرار جم على المحاورة والمساجلة، عندما تلاقينا قبل عام.

ثم جاء أفول النجم وهو في عنفوان ألقه، من حيث يبقى إشعاعه متمدداً. □

الله في زمن العنف



محمد عبد الحي

(١)

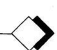
■ الله كُنْ لي مركزاً للعنف واستعارةً
تلبس فيَّ لغتي شجيرةً شائكةً،
تفجرُ النيرانَ منْ فروعِها
اشارة ترجُّني،
تقذف بي إلى العُلى
لغماً اذا ما دُسْتَهَا في آخر الزمانْ
في زحف عقلي ولساني ليلةً وَليلةً،
عبر حدود الشكِّ والأمانْ
للخطر الكامن في مستعمراتِ الكبرى.

(٢)

اللهْ
اسمُكَ في قلبي وحولي غابةٌ أخرى
يقفز فيها الفهدُ في دغل الدم الداكنْ
تلتفُّ حول أرنب الفكرةِ أفعى لغةِ البريقْ
ويمرقُ السهمُ اللَهيبيُّ خلال الذهنِ في ظلامِه العتيقْ.
وحينما تفجرُ الصاعقةُ الحمراءْ
من اسمكَ المشحونِ فوق غابةِ الروح البدائيةْ
تنفتل الذئاب من أوجارها عاويةً
وتسقط الطيور من أعشاشها في جنةِ الحريقْ.

(٣)

يخرُج يالله
بريشه الناريّ من سماهْ
حبُّكَ شكلاً شرساً يفحم ليلَ حلمي
ممزّقاً في جسدِ المياهْ
يزأرُ في دمي:
لستُ بريئاً ليناً ولستُ عاطفيا
يحبُّني، يحبُّني، الذي يُحبّ فيّا،
جمالَ شكلِ النّارِ والصّقرَ الكواكبيّا. □



جدار الصوت

مونو دراما شرقية

بندر عبد الحميد

■ (قبو نصف متهدم، مضاء بفانوس وشمعة، وعلى الجدران صور من مجازر وانفجارات مختلفة، وصور أخرى لنساء وراقصات شبه عاريات، وعلى السرير ألبسة وكتب وصحف، بينما تتراكم فوق الطاولة بقايا معلبات وبصل وخبز، وابريق شاي ومذياع يعمل بالبطارية.

يدخل سرحان وهو يرتدي ألبسة مزركشة، ويلف رأسه بقميص قديم، يبتسم وهو يقرأ في جريدة، وينتفض حينما يسمع فجأة صوت قذيفة عابرة، فيطوي الجريدة، ويهز رأسه، ثم يحكي):

هذه قذيفة جديدة، لن تكون الأخيرة طبعاً، كل قذيفة معجزة، وأنا معجزة، لأنني عشت بين كل هذه القذائف ولم أمت حتى الآن، قذائف متعددة الجنسيات، من كل الجهات، وأنا في الوسط، وهي تعبر من فوقي إذا لم تخطىء الهدف وتختصر الطريق.

كثيرون من أمثالي ماتوا ولم يجدوا قبراً، وآخرون هاجروا وراء البحر، وآخرون يرقدون في المشافي وهم لا يعرفون لماذا انصبت على رؤوسهم كل هذه القذائف؟! صار البلد كله مشفى، رائحته كريهة.

الدبابات مرّت من هنا تبحث عني، والطائرات الحربية تعبت من القصف، واختراق جدار الصوت، والسيارات الأنيقة انفجرت، وأنا في هذا القبو المسحور، لا أهاجر ولا أموت.

الحقيقة أقول لكم: إنني لا أعرف هل أنا بطل أم مجنون؟!

(يسمع صوت قذيفة أخرى) هذه من عيار وسط، سقطت في الطابق الرابع من الشارع الثاني، ليس في هذا الطابق أحد، كل من بقي في هذا البناء نزل إلى القبو (يستدرك) لكن ربما انزلقت القذيفة فأغلقت باب القبو، احتمال ممكن، كل الاحتمالات ممكنة، في هذه المرحلة الصعبة من حياة الأمة، من الخليج إلى نهر الكلب، كلما كثرت الشعارات كثرت الخوازيق، شعارات قديمة وشعارات جديدة (يهذي) الأمن القومي، الأمن الوطني، الأمن الغذائي الأمن العام الجنسي (يخلط الكلمات والحروف ويفقد السيطرة على النطق الصحيح) لكل مواطن شعار، لكل مواطن خازوق، لكل مواطن قذيفة، وأنا محظوظ بالقذائف الكبيرة، حظي يكسر الحجر، وينشّف البحر، مرة كنت أزور أحد جيراني، جلست على الشرفة أحتسي القهوة وأقرأ أخبار الكوارث العربية، وفي لمح البصر مرّت رصاصة طائشة، ثقبت الجريدة وهي في يدي وكسرت فنجان القهوة، صرت أضحك وأضحك (يندفع في حالة من الضحك الهستيري) اعتدنا على رائحة البارود، صارت مظاهرنا الخارجية صلبة، لكن كل شيء في داخلنا تحطم.

صحيح أنني خسرت أشياء كثيرة مثل أي مواطن، لكنني لم أخسر حريتي، بيني وبين العالم الخارجي جدران سميكة، لا أحد يسمع كلامي أو ضحكي أو صراخي (يسمع صوت قطرات الماء فوق طشت كبير) حتى صوت الماء يتحول إلى أداة للتعذيب، ومع ذلك فأنا محظوظ لأن الماء ينقّط عندي دائماً، وكل الناس من حولي يبحثون عن قطرات الماء، يبلّون بها حلوقهم المجروحة بالعطش والخوف، أحياناً يكاد الماء يغرقني، وعلى كل حال فإنني اشتريت تابوتاً، ويمكن أن يتحول إلى زورق، مثل سفينة نوح التي سمع بها كل الناس، ولا يعرفون موقعها.

الصراخ والبكاء عمل مشروع، حتى عواء الذئاب هو عمل مشروع، فالذئاب لا تطلق النار على الناس، وإنما تعوي (يقلد عواء الذئاب) لم تعد فكرة الموت تخيفنا، الموت الفردي والجماعي صار مألوفاً، التسمم بالغاز، أو المواد الكيماوية، التسمم بأفكار الزعامات الفردية، التسمم بجنون الحرب والشعور بالعظمة والتفوق، الجنون فنون ونحن نمارس جنون الحرب دون هدف واضح، حتى صرنا نعيش بقوة الدفع الذاتي، مثل السفن الشراعية التي تمزقت أشرعتها.

(يمضي إلى طرف الغرفة ويجرّ معه قذيفة لم تنفجر) هذه القذيفة زارتني أمس ليلاً، ولم تنفجر (يتحدث إلى القذيفة) حبيبتي القذيفة (الأنيقة، كنت أسمع صوتك دائماً، وأسمع أخبارك دائماً، ولكن هذه هي المرة الأولى التي نلتقي فيها وجهاً لوجه وجسداً لجسد، وأنا لا أعرف لماذا لم تنفجري، وإذا كان لابد لك من الانفجار فدعينا ننفجر معاً، وتختلط أشلاؤنا معاً، فأنا معجب بك، ولكنني لا أعرف ما اسمك، أو من أي عيار أنت؟ ثم ما هو وزنك، أيتها الشاقة الحارقة الخارقة المجنونة.

هل أنت موقوتة، أم عاطلة عن العمل مثلي؟

إنني أشكّ بك، وأشك بنفسي، في مثل حالتنا يصير الشكّ واجباً، كان الراعي يعيش بين الجبال ويحسدنا، صرنا نحسد الراعي وعنزاته، ولم يبق في الجبال إلا القليل من الرعاة، البقية صاروا في الميليشيات المسلحة، وما أكثر الميليشيات، وما أكثر الضحايا والرهائن... هرب اللصوص من السجون، واستولوا على أقبية مهجورة، مثل قبوي، وراحوا يسلبون الناس ويخطفون الرهائن باسم العدالة الإلهية أو البابوية، حتى أنا أستطيع تأسيس ميليشيا واحتجار رهائن من كل الجنسيات، هذه فكرة مثيرة ولكنها لا تناسبني، كيف سأطعم الرهائن، وماذا سأقول لهم إذا طلبوا مني فنجان قهوة في الصباح؟!

منذ شهرين زرت الطبيب النفسي في حارتنا، كان يستعد للخروج من عيادته ويحشو جيوبه بالرصاص، قال لي إنه يستخدم السلاح للدفاع عن النفس، فضحكت وقلت له: حتى الدبابات والطائرات الحربية التي اجتاحت مدينتنا قالت إنها في مهمة دفاع عن النفس!

شكوت له من الأرق، فضحك، وهزّ رأسه، وقال: إن الأدوية لا تكفي، ونصحني أن أفعل كما يفعل، قال: يمكنك أن تقف برجل واحدة، في مواجهة الجدار، وترفع رجلك الأخرى ويديك، وتردد بشكل مستمر اسم «عربسات»، حتى يغمى عليك من النوم.

الحقيقة أقول لكم: إنني ازداد صلابة كلما ازدادت متاعبي، وأنصح نفسي دائماً بالضحك، صحيح إن ما يجري حولنا مؤلم وقاس ولا إنساني، إلا أنه مضحك جداً (يغرق في الضحك) وفي المرة الثانية شكوت للطبيب من قلة النوم، وانعدام الشهية، وفرط الشهية الجنسية، فضحك وقال: معلوم يا عمي، هذا شيء طبيعي، ولكن مشكلتك لا تحتاج إلى طبيب وإنما تحتاج إلى جنرال. (يخلع القميص القديم عن رأسه ويرتدي قبعة جنرال

وسترة جنرال بنياشين مهلهلة، ويقلد مشية الجنرال، ثم يغرق في الضحك).

كما قلت لكم، أنا محظوظ، لأنني أعيش قريباً من الخط الأحمر، الذي يسمونه الخط الأخضر أحياناً، ولهذا فانني أتلقى كل أنواع القذائف، من كل الجهات، قذائف نادرة، مثل الحيوانات البحرية، قذائف قديمة، وقذائف متطوّرة، بأوزان وأشكال مختلفة، على كل حال لا يهمني الحديث عن القذائف أكثر من الحديث عن الناس، ولو فسرنا الأمور على طريقة فرويد فإن القذائف ستكون رموزاً جنسية للسلطات التي تطلقها، حتى لو كانت من حزب الشيطان الذي نتهمه دائماً بتخريب ضمائرنا بالاغراءات الجنسية، (يصرخ) إنها تقترب، جاءت (يسمع صوت قذيفة وافدة، ترتطم بجدار، تنطفىء الشمعة، ويهتز ضوء القنديل، وينبطح السيد سرحان أرضاً، وبعد لحظات، ينهض، وهو ينفض عن وجهه آثار الصدمة) إنها كبيرة جداً، أكبر مني، انها تعادل عشرين ألف رصاصة، يمكن أن تقتل عشرين ألف إنسان مثلي، ولكنني محظوظ دائماً، لأنني لم أمت برصاصة صغيرة أو قذيفة كبيرة مثل التي وصلت الآن، ولم تنفجر، (يمضي إلى الزاوية، ويعود وهو يجرّ قذيفة طويلة) إنها كبيرة جداً، أكبر مني، إن حظي يكسر الصخر، ويطفىء النار، ويذيب الجليد، وينزع الفتيل من القذيفة قبل أن تسقط، فأنا معجزة، وهذه القذيفة الحسناء معجزة (يدير القذيفة ويتفحصها، ينبطح إلى جانبها بشكل عاطفي) تستطيعين أن تنفجري الآن، ليس عندي ما أخاف عليه بعد الآن، تحققت كل أحلامي بالدمار، وأنتِ حبي الجديد، بعد موت حبيبتي، أنت أكبر وأجمل قذيفة رأيتها في حياتي، أنتِ ساحرة، وأنا ساحر، أنا محظوظ، لأنني التقيت بك، أنت حبي ومستقبل غيري، لكن أين جناحاك يا عزيزتي يا قذيفتي الساحرة، ويا مرفأ أحلامي، ألا تلاحظين أننا متشابهان؟! أنت مستطيلة وأنا مستطيل، لك رأس مدبب ولي مثله، كلانا ليس له هدف واضح في هذه الحرب، وكلانا ينام بشكل أفقي، ويمكن أن ينفجر في أية لحظة، لكننا لا نستطيع أن نطير لأن أجنحتنا تكسرت، وقد تبدو حالتنا مضحكة كحالة الفيل والنملة.

أحرقت النار كل الأشياء الجميلة التي نحبها، الرسائل الغرامية والكتب والأفلام والأوراق التافهة الحميمة التي لا نتذكرها.

الوفاق الدولي بعد الحرب الساخنة والحرب الباردة شيء مهم جداً، لكنه قطع أملي بالحصول على الرؤوس النووية التي اتفق الرفاق السوفييت وأولاد عمنا الأمريكيون على اتلافها. كنت أريد أن أجري حواراً مع رأس نووي، لأن الحوارات في بلادنا مقطوعة باستثناء الحوار بالمدفعية الثقيلة والقنص والعفس والخطف والتعذيب والترغيب والترهيب والخوازيق التي اخترعها السلاطين العثمانيون وطوّرها السلاطين العرب.

يعطش الناس والمياه الصافية تصبّ في البحر، ويموت الناس برداً وخزانات الوقود تحترق، وكل أزعر يريد بناء امبراطورية في مربط عنزة، وأنا دائماً أقول: الحياة قاسية جداً، الحياة جميلة جداً، وهكذا فإنني أوزع الأفكار الجنونية على الناس، وأظن أن الأفكار قذائف موقوتة، فاحذروها، وابحثوا عنها.

اننا نموت بالتقسيط، ولكن علينا أن نضحك، (يتوقف وينصت مستغرباً) ماذا أسمع؟ هل دخلت الذئاب المدينة، عواء، عواء ذئاب، هذا يعني أن المدينة خالية من الناس، هاجروا كلهم، وبقيت أنا والذئاب، (يصرخ بأعلى صوته) الذئاب لا تطلق النار، الذئاب لا تطلق النار (يسمع دوي قذيفة، فيرتمي أرضاً، ترتطم القذيفة بمدخل البناء، فينطفىء الفانوس، ويعتم القبو تماماً، يتململ في العتمة، يشعل عود كبريت ويضيء الفانوس) يبدو أني كنت أتخيل عواء الذئاب (ينظر من مدخل القبو، يستطلع ما حدث) هذه قذيفة أخرى أغلقت مدخل البناء، وتحوّل البيت إلى قبر واسع، وهذه نتيجة طبيعية لما يحدث من حولي، فإذا أردت أن أعيش فعليّ أن أحفر الركام بأظافري، لأنني محاصر، مثل أي مواطن، وإذا كانت الحياة توشك أن تنتهي فلماذا لا نودعها بقبلة دافئة، لماذا لا نرقص احتفالاً بجمالها الذي يغيب!

(تدوّي قذيفة أخرى، في الوقت الذي تنفجر فيه موسيقى صاخبة، فيرقص سرحان بشكل فوضوي محموم، ثم يتهاوى قليلاً قليلاً ويحتضن القذيفة الأخيرة). □

النص السري

حسونة المصباحي

■ كوابيس الزنوج. أهازيج الهنود الحمر. أغاني البدو الراحلين بحثاً عن الربيع الأبديّ. مؤخرة مثيرة في بنطلون «جينز». مغامرات الصعاليك الكبار: الله، أوليسيس، تأبط شرّا، السندباد، ابن بطوطة، كريستوف كولومبس، ارتو درامبو، جون جينيه.... الجملة الأخيرة، في نص يكتبه معتوه. فم صبيّة منفرج قليلاً كما لو انه يتأهب لمداعبة [...] متوتّر. أغنية راع يبحث عن الحبّ في الأحراش الوعرة. السهول القيروانية تحت أمطار الخريف. عيون الفاسيات العاشقات من وراء الشناشيل. ينابيع النيل. التماسيح الأفريقية. قضيب حمار منتصب في يوم ربيع. عواصف مضيق ماجلان. بحيرات بافاريا. أبقار الهند المقدسة. يد ناعمة وملتهبة تداعب [...] يبكي من الرغبة أو من الوحدة. حكايات الرواة الفقراء في ساحة «جامع الفنا». مضاجعة الأميرات والممثلات بالمخيلة. قبلة في الموضع الحسّاس. النوم تحت زيتونة «الجمل» في يوم من أيام «اوسو». روائح الطعام الذي تعدّه أمي في رمضان. السمك المشوي على ضفة «البوسفور». حكايات الطيب الدعبازي عن عام الجراد والجرذان. مضاجعة بدويّة تحت القمر المكتمل. بار صغير ومنسي على ضفة «السين» ذات يوم بارد. زجاجة نبيذ أندلسي في الأماكن المحرمة. تاهّوات كارلا الهولندية حين الجها من الخلف. الاشتهاء بينما الثلج يتساقط في الخارج. نهد امرأة مغتلمة ينفلت فجأة من القميص الحريري. أساطير المدن القديمة في كتاب «معجم البلدان» لياقوت الحموي. فصل «السيف والقلم» في كتاب «المقدمة» لابن خلدون. روائح الاجساد بعد الحب واللوز حين يزهر في جنان حاجب العيون. رغبات شيخ في الثمانين أمام نهدين ينموان ببطء. ضحكات الأطفال حين يدغدغون. طرائف جحا وألغاز عبد الصمد. كتاب «الايضاح في علم النكاح»، للشيخ النفزاوي طيب الله ثراه. الحنّاء في أقدام صبايا القيروان. اغفاء الجمال على أنغام الحادي. شهقة النطفة الأخيرة. خوار العجول حين تعود الأمهات. مغازلة النساء في ضريح أبي زمعة البلوي. روائح الأكباش في فصول الحبّ. ثغاء الخروف وارتعاشة المهر لحظة الميلاد. همهمة ناقتنا الحمراء حين يلجها الجمل الأعور. أغاني ابنة عمّي هنية قبل زواجها. غباء خالي الخاتمي وجبن عبد العزيز بن عبد الله شهر «الذكر»... كل ما أعرف ولا أعرف. وكل ما ذقت وما لم أذق. وكل ما شممت وما لم أشم، كل هذا لكم في مطلع العام الجديد! □

امرأة بحنين رجل

دانيال صالح

■ الغرفة ليست مظلمة تماماً. افتح عينيّ بحذر. ذلك الضوء الآتي من لا مكان يفعل الليل. يشع من قلب الأشياء وينساب بخفية.

حولي المصباح على الطاولة الصغيرة، جهاز التدفئة، الكرسي الوحيد، قطعة الأثاث المستطيلة الواطئة، كلّ هذه قابعة في امكنتها، تنتظر باستمرار. ليست في أي وقت نائمة تماماً ولا مستفيقة تماماً. نقود حياتين مختلفتين في الغرفة ذاتها. انظر إليها بقلق بدون أن أدير رأسي، فقط عيني، كي لا تنتبه. أرفع الملاءة حتى ذقني وأتكور على نفسي في الزاوية الأشد دفئاً من الفراش. رائحة النعاس تحوم حولي فقط.

أدير رأسي الى اليمين باتجاه المنضدة اللامبالية. تضيع زواياها في شعاع غريب لا يستبقي سوى حضورها والتهديد بحركة محتملة. بقعتان ناتئتان على المساحة الجانبية بالضبط أمام وجهي. صورتان الصقتهما منذ بضعة أيام. كنت أضحك وأنا أقطع الشريط اللاصق باسناني.



أشعر أني ثقيلة جداً. لن اتحرك حتى النهاية. لكن ماذا يتبع؟ كلّ هذا ليس جديداً، وهذا ما يسحرني. أتابع ولذلك لن أموت. أو بالأحرى سأموت بطريقة مختلفة. من الأفضل أن أظلّ مقتنعة بهذا الشيء.

يعبر وقت طويل قبل أن استأنف التفكير. بدون ان انتبه.

جسدي الخفيف بين الأغطية والزرقة الضئيلة، بدون عمر وعلى وشك الانكسار بين لحظة وأخرى. لا أشعر به سوى عند ملامسة غلالة النوم، يخطر لي أنه يكفيني أن انهض من السرير لأمرّ عبر الزجاج وأحلّق فوق سطوح المدينة.

هادئة مثل نافذة مفتوحة على لحظات الصيف الأولى. لا بدّ أنّ الفراغ هو مساحة يشكلها حضور الأشياء وليس غيابها. أعرف أن عيني تبرقان في العتمة. اديرهما الى النافذة الواسعة الممتدة من جدار الى آخر أمامي. تطل على السماء، سماء ليلكية تنعكس فيها مقلوبة المدينة في الأسفل بابوابها المقفلة وغرفها النائمة، بالبقعة الفاتحة لملاءة خلف أقرب نافذة وحجم جسد دافىء.

في لحظة مماثلة ولدت.

ضجيج أصوات في البهو. افتح عيني. في مكان ما أحدهم يستفيق. على الطاولة الصغيرة قرب سريري برتقالة، بقية تفاحة ومرمدة ملأى. مستحيل في هذه المدينة أن نقرأ الساعة على وجه السماء. ابعد الأغطية، أخرج قدميّ وأقعد. الأحلام تتوارى في الصباح. ان فتحت الباب اعرف أنّي سأرى فراغاً مربعاً تحيط به أبواب. الضوء تحت بابين أو ثلاثة. قد يكون أحدها مفتوحاً. الباب لا يمكنه أبداً تغيير مكانه. وهذه الأحلام التي تختفي في الصباح. ربما إذا بذلت جهداً، لو فكرت عميقاً وبكلّ قواي. مستحيل. هذه المدينة ملأى بالناس. اتمدّد من جديد. لن يعود في مقدوري أن أحلم.

كاتبة من لبنان



أيقظني صوت الباب وهو ينغلق بهدوء في الغرفة الواسعة. الضوء الأحمر الصغير لمشغّل الاسطوانات ما زال مشتعلاً والستائر نصف مفتوحة. يمشي بخطى ثقيلة في سروال قصير ابتعته في الأمس. عيناه مغلقتان وفي يده خوختان قاتمتان. انهار على السرير ويده مفتوحة قليلاً وتدحرجت الخوختان على الملاءة البيضاء ذات الزهور الصغيرة الزرقاء والصفراء. بركة السباحة خلف النافذة لا ترتعش. الليل بكامله التجأ إليها وثمة قطع قمر معلقة على أعلى أغصان الأشجار تحت الشرفة. رائحته السحرية تحرك الهواء حولي وهو يستدير وقد غفا. أشعل سيجارة وأنا أفكر بأصابعه التي تذكرني بأشياء لا أعرف ماذا.

صوت الولاعة الجاف والحار يوقظني. هذا السرير ضيق جداً. أنهض. الصمت يملأ الفضاء المغلق كتيار هائل وجامد. لا كلمة في فمي. انعكاسات الزجاج ترميني على صباح الأبنية الضخمة وتضاعف هشاشتي. أتردد وفي النهاية أقرّر. هل ستظهر الشمس اليوم. اجتاز الخطوة بين سريري والحائط المقابل وأذهب حتى المغسلة التي يفصلها عن السرير قاطع خشبي. قد يبدو الأمر معقداً في مساحة صغيرة الى هذا الحدّ لكني أعرف الطريق عن ظهر قلب. أعبرها حتى وأنا مغلقة العينين لكي أحاول أن احزر كلّ مرّة أني سأجد نفسي. لا هوادة. ثلاث خطوات الى جانب الحائط، خطوتان الى اليمين وأمد يدي إلى الحنفية. افتح عيني. المرآة أمامي مستديرة تماماً. أقوم بإيماءتين أكررهما بدقة أمامي. أغسل وجهي وأغلق الحنفية. والآن ماذا أفعل؟ تعبرني ارتعاشة وتقرّر عني لحسن الحظ. أقوم من جديد بالخطوتين إلى اليسار الآن ثم الخطوات الثلاث إلى الخلف وأشعل جهاز التدفئة. أتأمله قليلاً. مستطيل تعلوه بضعة قضبان رقيقة. الصوت المعدني للزر الكهربائي هو دائماً نفسه. وهذا الهواء الساخن الذي يلفح وجهي. يجب أن أضع بعض الموسيقى. يتوجه أصبعي نحو مشغل آلة التسجيل الى اليسار ويضغطه. أعرف غرفتي جيداً. احتمالاتها لن تدهشني أبداً. كلّ على مسافة خطوتين أو ثلاث من كلّ شيء.

صوت جانيس جوبلن يملأ هواء الغرفة، يشبعه بحياته المحطمة. وضع معزوفة بلوز بديعة وتقوقع بدون كلمة على السرير، رأسه على المخدة. انظر إليه وينتشر ضباب. لا أعود أرى سوى وسط ما أنظر إليه. رأس أصابعه الهادئة والجافة. انهض ببطء، اجتاز الغرفة وأقعد على الأرض وظهري متكىء على السرير.

ينبغي أن أخرج. أمد يدي، انتشل البنطال والكنزة المرميين منذ أمس على الكرسي قرب جهاز التدفئة. ارتديهما بسرعة بدون تفكير. معطفي، جزداني. لا حاجة لتسريح شعري، إنني بكل الأحوال شعثة. صفقة الباب، دورة المفتاح وهانذا في الخارج. بعض المقيمين المبتهجين مجتمعون في الغرفة المقابلة لغرفتي. إنهم يضحكون. لا بدّ أنهم واثقون من الأشياء التي تحيط بهم. أشعر أني أكره البشرية واحداً واحداً. آخذ المصعد وأهبط إلى ردهة الاستقبال. المرأة الشابة خلف المكتب رمقتني بنظرة سريعة. استدير خجلة من كوني على قيد الحياة وأخرج.

* * *

أمشي بهدوء بمحاذاة الحائط الرمادي المصغّر. حجارة الزقاق الصغيرة تلمع تحت المطر الرقيق. أصل إلى طرف الزقاق. أمامي مستديرة شاسعة. مساحة خالية فجأة من المباني يهبط فيها عمود سماء. أستدير وأعثر على نافذتي في الأعلى. تحجب أوقاتاً كثيرة أمضيها قاعدة على حافة قطعة الأثاث الواطئة وأنا أنظر إلى ألوان السماء تتبدّل. أستدير وأتجه نحو الباص المتوقف. أصعد وأتخذ مكاناً إلى اليمين قرب الزجاج. هناك بعض الركاب. بالكاد يتحرّكون. نظراتهم فارغة. مجرّد امتداد للمقعد. المكتبة المواجهة فتحت ابوابها. في الجهة المقابلة البوابة الزجاجية الكبير للمقهى تنفتح وتنغلق بدون توقف. الحظ خيالات واقفة في الداخل تنعكس في مرايا عريضة. رجال يعبقون باليومي. يوم جديد بدون بريق مطلي بأفكار صغيرة، بيأس صغير.

بعد لحظات قليلة انطلق الباص. أراقبه بدون أن أقول كلمة. يده راقدة بكسل على المقود. كان يقول لي دائماً أنّ هذه الطريق لا ينبغي سلكها إلاّ عند ذروة الشمس بسبب الجبال المحيطة والنهر المحاذي. استطيع حتى أن أغلق عيني وأحدس المكان من خلال الاحساس بالظل الذي تبعثه المياه والأمان الذي ينتابني وأنا محصورة بين جبلين. ثم خصوصاً الرائحة القوية للشمس التي لا أميزها عن رائحة عرقه. وكلّ هذا الهواء داخل السيارة المحمل بوقت ثقيل وبطيء، مثل كلمات لم نكن نقولها أبداً كي لا تفلت منا. المسافة المشحونة بيننا لتصبح ملامسة جامدة. ينحني رأسي حتى يلامس الزجاج البارد عند منعطف. أنظر حولي، ساحل قريباً. أقف، أعبر الممرّ في الوسط بين هذه الوجوه الغائبة حتى البوابة.

* * *

الطقس ازداد سوءاً وأشعر بالبرد تحت معطفي الأسود الصوفي. انعطف في زقاق متعرّج تحيط به المطاعم الصغيرة من حيث تخرج أصوات موسيقى فرحة. أضواء ضعيفة كانت أشعلت. ألمح زوايا دفء، دوائر مشعة ذهبية ونحاسية على ستائر رقيقة وطاولات خشبية. كلّ هذا الهدوء يحسسني بأنني مشبث طوال سنوات. أعبر ببطء وعيناي متسعتان. بحنين كما لو أنني عشت طوال الوقت في العراء. على كلّ حال في هذه اللحظة لم أعد أذكر حتى. واقفة هنا داخل حسدي كما في بيت لا يرنّ فيه صوت رجل. توقفت بدون انتباه. أتوق إلى كلّ تلك الأجزاء التي منّي وبقيت في الخلف. تذكرني بأنني لن أكون أبداً هنا ولا في أي مكان.

◄



ثم ببطء راحت تتساقط كرات بيضاء دقيقة. أحياناً تصل حتى كتفي ثم تعود تصعد، ترتفع من جديد تحملها هبة ريح. كانت بقايا النور تتبعثر وتذوب حولي.

إلى جانبي أناس يعبرون راضين لانتهاء النهار. لم أعد أتحرّك. أهدهد كلّ صوري المتراكمة التي تعاودني والثلج يتساقط في شعري مع المساء

البرد يزداد. لا ابصر شيئاً أمامي. أمشي فقط. باب وأدخل. أتجه الى مقعد جلدي في الخلف وأتكىء على الحاجب الخشبي الذي يصل الى كتفي. هكذا أنا محمية. لا أفكر في أمر. بعد بضع دقائق يعاودني كلّ شيء. أشعر أني أفضل حالاً. أنظر. يحيط بي أناس يشربون ويتكلمون كما لو أنّ كل الأمور تهمهم. انزع معطفي وأطلب شاياً. ترتفع ضحكة إلى يميني. أستدير. كان رجلان جالسين أمام فنجانين من القهوة وبينهما شريط تسجيل لا أستطيع تمييز غلافه. الذي ضحك هو الأصغر سناً. شعر طويل مسرح إلى الخلف، لحية، نظارات وأنف مشدود. أستدل إليه عبر بقايا الضحكة التي لا تزال معلقة على وجهه. تمحي شيئاً فشيئاً وهما يواصلان الحديث. أسمع «مجتمع مسالم» و«دولة عليا» بدون أن يذكرني هذا بمطلق شيء. ثم أشعر أن الباب ينفتح وأستدير. تدخل إمرأة في معطف بني، بشعة رغم قبعتها. لكنّ هذا لا ينقص ذرّة من ثقة نظرتها التي تستعرض الصالة. تحدّق بي فألحظ أنني أنظر إليها بثبات. ينبغي أن أحوّل نظري. لكنّ الناس يملأون المكان. أركّز على علبة السجائر الحمراء والبيضاء على الطاولة الصغيرة أمامي. إنها تحمل حروفاً سوداء كبيرة وبعض العبارات الذهبية التي لم تخطر لي أبداً قراءتها. انتشل سيجارة وأشعلها. الدخان الصاعد في فمي يذهلني. يملأني. يصعد إلى عيني ثم لا يعود أحد موجوداً. كلّ هذا الحضور يضغطني يذوب في الهواء، في هوائي. في الدخان الذي ابتلعه ثم انفثه لاتنفسه من جديد. إنه لا يتعبني. كلّ شيء يجري بدون جهد وأستعيد زمني. اترقرق. كلّ الكلمات تذوب في ضجيج مستمرّ. ينتفخ ببطء، يصطدم بدخاني فينحرف ويرتفع حتى المصابيح ذات القماش البرتقالي، ينفلش ثم يتبدّد. الأفكار تتقافز كرات قطنية في رأسي ثم تستكين. لا أستطيع ان اتبين أية منها. خدر في عيني المفتوحتين ومياه معلقة دخاناً حولي. وحدها الواجهات الزجاجية بقيت منتصبة. كما دائماً. الواجهات الزجاجية تعيدني إلى ذاتي. أراني فيها على المارة في الشارع برهة خطوات. ألحظ من مشيتهم أنهم يعرفون أين يتوجهون. ثم يختلط كلّ شيء في نفثة أخيرة ويهبط عليّ مساء المدينة مع مقهاه المضاء وشايه الساخن. أحلام الأمس أيضاً. كنت رجلاً مدهوشة لذلك وأنا أعلم أن لا خيار. في اللحظة الأخيرة أيقنت أنني امرأة لكن بحنين رجل. كلّ شيء سهل للغاية قبل الاستيقاظ. □

ضوء خافت

مي العارف
شاعرة من سورية

■ أيها الصغير:
تعال وفك خصلات شعري
واربط بها طائرتك الورقيّة.

أيها الولد:
اسرق تعبي، ثم ارمه
خلسةً، تحت الكرسي

أيها الصبي:
جعْلِكْ حزني
ودعنا نتفق
من سيمزقه أولاً!

٢

ضع أذنك فوق قلبي تماماً
واصغِ قليلاً

. . .
ما الذي يجعلكَ تفتحُ فمك متعجباً؟!!

٣

حين أحبكَ
أدخلُ في غيبوبة.

٤

طويلاً.. طويلاً
وقفتُ أمام المرآةِ
لأرى كيف أبدو من دونكَ
كانتْ هناك
أخرى.. كشجرةٍ عتيقة
لم تلتفتْ نحوي!

٥

وتسألني لماذا الأخير؟
هل كان عليه أن يكون
الأولْ؟!

٦

كان ضوءاً خافتاً
.. لكنني صحوتْ!

٧

لماذا تصرُّ القطةُ
أن تموء مكاني
هذا المساء؟!

٨

«ابقي أنتِ رائعةْ!»
لماذا عليّ أن أبقىٰ؟
تعلّم هذه المهنة!

٩

حين تلاحقني عيناكَ الغائمتان
بخطوات حذرة
وقتها أعرف أني أراهنُ
على سباقٍ خاسر!

١٠

سأبوحُ لك بسر
كيف لي أيها السرّ الصغير
أن أحتفظ بكَ
ولا أحكيكَ لأحدْ!

١١

هل يكفي أن نقول: وداعاً.
كي نفترقْ! □

الجذور الأعمق من الصحراء

محمد الاسعد

■ الصحراء... حادث أم أزل؟

في الكتابات العربية والشائع من القول أن البداوة هي أصل العربية، لغة وسياسة وفكراً... وتاريخاً.. كل شيء يبدأ منها، أو يعود إليها. وهكذا فإن «أدونيس» ينظر للشعرية العربية بدءاً من هذا الأزل: البداوة. وهكذا فإن المؤرخين ينطلقون من مقولة أن الصحراء هي البدء. ولا نكاد نعثر بفكرة أخرى، أو يصدمنا ما يخالف هذا البدء، حتى ليكاد يطغى على الاجتماعيين والمفكرين والساسة ان كل شيء أصله الصحراء، تماماً كما أن الماء أصل الخلق، مع فارق ما بين الماء والصحراء.

«مطاع صفدي» يجب أن يتحدث عن عظمة وغنى اللغة العربية وتلك الدقائق المعبرة عن حالات الشعور والوجدان والفكر وصفات الأشياء، بما يفوق كونها لغة بداوة، ومع ذلك فإنه اعتقد لفترة أن هذا الغنى والزخم مصدره الطاقة الابداعية التي أنشأت دراما العالم في اللغة، وكيف ذلك؟ وهل اللغة إلا صيغة ممارسة قبل أن تكون مجرد رؤيا؟

المأخوذون بالشعر الجاهلي ومنهم «سلمى الجيوسي»، يعتقدون أنه بحدود القرن السادس الميلادي وصل الشعر العربي إلى حدود اكتمال فني كبير، ويعجب البعض الأخر من هذا الاكتمال، وهذه الأنساق التي وصلها الشعر في وقت لا تحمل فيه الأزمنةالبعيدة إشارات إلى الحالات البدائية.. وكيف ذلك؟ وهل يمكن أن يولد المكتمل والمستوى فجأة بلا مقدمات؟

عند مقولة الصحراء، كأزل سابق للوجود، يتوقف الفكر، ويبدأ البحث من هذه البداية، ويبدو ما تلاها معجزاً: هذا النشوء العميق والامتداد لوضعية حضارية، وهو معجزة فعلا ما دامت الفرضية قائمة، وهي أن الخواء والفراغ أصل كل شيء.. وهل الصحراء إلا هذا الخواء الأول؟

سيتردد هنا، وإن بشيء من المجاز صدى رؤية قديمة للخلق، عمادها الخواء المطبق، ثم ولادة الكائنات. وبدون أن يشعر الباحث العربي نجده يحقق هذه الرؤية ويجعلها قاعدة نشوء أمة... ومولد حضارة.

وفي وضع مثل الوضع الذي نعيشه، حيث ظلت الجزيرة العربية سراً مجهولاً، مجرد أزل وليس حادثاً من الناحية الجيولوجية والجغرافية والمناخية، تظل لفكرة أن الصحراء أصل الأشياء: الشعر والحضارة والقيم والانسان، سيطرة.. وجاذبية!

وسنجد أن لهذه الأسطورة سطوة كبيرة على الذهن، بحيث انها تستبعد ما يناقضها، حتى لو كان قريباً إلى الإفهام، وملموساً حسياً، ذلك لأن الأمر يقتضي رحلة طويلة زمنياً أبعد مما هو مأخوذ كبداية، أو معترف به كبداية.

يتحدث المؤرخون عن الممالك العربية القديمة في جنوب الجزيرة بمفهوم الجغرافية السياسية الراهنة، فالعربية السعيدة التي كان يمتد عبرها طريق العطور لا يخطر بالبال انها امتدت جغرافياً وسياسياً إلى شمال الجزيرة ومنها هذا الجزء الصغير المعروف الآن باليمن ويستبعد حتى الامتداد الذي أحاط بالجنوب ووصل إلى عمان الحالية، وما زالت شواهده ماثلة. وحين تشير المكتشفات الأثرية إلى الصراع البابلي ـ المصري القديم على طريق العطور هذا، لا يملك المؤرخون إلا رفع علامات التعجب من أن

أحد ملوك بابل قد أقام له قصراً في «تيماء» شمال الحجاز وعاش فيه لسنوات طويلة.. ولا يعرفون لماذا؟

وحتى الرؤية الشائعة عن الهجرات القديمة منذ ١٠ الاف سنة قبل الميلاد والتي تدفقت بها الجموع العربية إلى الشمال ووصلت إلى وادي النيل لا ينظر إليها إلا على أنها هجرات من الصحراء. وكأن أرض الجزيرة التي عرفناها صحراء في القرن السادس قبل الميلاد كانت صحراء قبل ١٠ آلاف من ذلك التاريخ.

إنها نظرة غير علمية على الاطلاق، ذلك لأن ثمة أسئلة لا تجد جواباً وتقف أمامها الأسطورة مرتبكة، فإذا كان المهاجرون صحراويين حقاً وبداة، فكيف أنشأوا بمجرد نزولهم على سواحل البحر المتوسط وفي وادي الرافدين هذه الحضارات العجيبة؟! ونقلوا معهم الأبجدية والعبادة وسن النظم والطرز المعمارية التي لا تزال آثارها قائمة في المواطن الأصلية، على سواحل حضرموت وعمان والخليج العربي؟ كما هي قائمة في المواطن الجديدة؟!

هذا الانتقال لم يكن انتقالاً لبداة بل لكيانات مستقرة، بدأت الأرض من حولها تغير طبائعها أي بدأت بالتصحر، ويشير المسح الجوي إلى أن مجاري الأنهار العظيمة التي تشق الجزيرة العربية كانت تتدفق بالماء، وهذه الرمال الصحراوية لم تكن في تلك الأزمنة رمالاً، بل تلالاً من الخضرة.

وهل ولد فن السدود الكبيرة، والجنات الشهيرة في وديان جنوبي الجزيرة في الألف الأول قبل الميلاد، أم أن لهذا الفن جذوراً أعمق ترجع إلى بضعة الاف اخرى؟!

ثمة مكتشفات توصلت إليها بعثة امريكية في وديان اليمن أظهر الاختبار الكاربوني أنها ترجع إلى الألف الثاني قبل الميلاد، بعد أن كان الشائع أن علائم التحضر لا تتجاوز ٦ قرون قبل الميلاد.

إن هذا المجال الواسع الذي لم يستكشف بعد في أرض الأسطورة اصطدم حتى الآن رغم ضآلة الشواهد المكتشفة بأفكار الباحثين الغربيين. وقبل أن يتحدث د. كمال صليبي مؤخراً عن غزوات (شيشنق) الفرعون المصري لغرب الجزيرة كانت بعثة (ويندل فليبس) في الخمسينيات تضع يدها على آثار الفراعنة في (أبين) احدى محافظات اليمن، وربما لا يعرف د. صليبي أن مكتشفات علم الآثار تؤيد فعلاً ما ذهب إليه عن طريق إعادة بنائه للنصوص القديمة.

ولكن ماذا كان يهم فيلبس من كل هذا؟ كان يهمه كما يقول بنفسه البحث عن إثبات لروايات التوراة. وهكذا فإنه حين يقرأ كلمة «علي» يترجمها إلى لغته الانكليزية «إلي» وتصبح مع إدخال التحريك على حروفها الساكنة «ايلي» ويخرج فيلبس باكتشافه الباهر: ها هي العبرية!

هذا ليس إلا مثلاً على كيفية توجه البحوث، وتأويل النصوص، ومن المؤكد أنه لو ضمت بعثة فيلبس عربياً بمستوى «الهمداني» لضحك طويلاً من غفلة هذا الباحث.

إن اتجاه البحث يتوقف على من يقوده وإلى أي أغراض، وبما أن الصحراء ما زالت أزلاً في الثقافة العربية فإن كل حديث عن كونها مجرد حادث من الحوادث التاريخية عرفتها مناطق متعددة من العالم يرجعنا إلى الأرض، ويهدم أسطورة الخلق من لا شيء. وهي صفة يتلذذ البعض بإضفائها على العربي، متوهماً أن فيها مديحاً وإعلاءً لشأنه.

وفي هذا المنظور مثلاً، ستبدو صور رسوم صخور (تاسيلي) في الصحراء الكبرى بين ليبيا والجزائر معجزة خارقة، وهي كذلك في رأي بعض ذوي العقليات الخرافية الذين نسبوها إلى سكان هبطوا من الفضاء ودليلهم إلى ذلك أن وجود مثل هذه الرسوم رسوم حضارة زراعية غنية وسط الصحراء لا يمكن أن يدل على وجود بشر... بل كائنات خارقة... فمن الذي يمكن أن يختار الصحراء سكناً، ويستقر هناك؟!

أما العقل والعلم فيقول العكس تماماً، إن الذين رسموا هذه الصور بشر مثلنا... أما لماذا كانوا هناك، فالسبب بسيط وهو أن ما نراه الآن صحراء لم يكن كذلك في تلك العصور المغرقة في القِدم. لقد حدثت الصحراء.. ورحل الناس الذين كانوا هناك، وهذا هو قانون عالمنا الأرضي، وهو نفسه القانون الذي ينطبق على أسلاف العرب الذين يطلق عليهم (العرب البائدة) أولئك الذين يترددون كالصدى في الخرافات العربية.

ثمة أمر آخر يفاجئنا، إذا تركنا الحفريات والمنطق، والشواهد الماثلة وغير المفهومة، ذلك هي اللغة العربية التي تمتلك مجموعة صوتية متميزة متفرقة على أصوات اللهجات المسماة اصطلاحاً باللغات السامية. وهي لغات حضارات بابل وآشور وكنعان... فمثل هذه اللغة التي اكتشفت ألفاظها وتراكيبها في اللغات السامية، لغة أوغاريت وابيلا وأشور وبابل والمصرية الفرعونية المبكرة، والعبرية، لا تمنح حق الأبوة، بل يقال مثلاً ان (٧٠٠) كلمة عربية اكتشفت في مدونات أوغاريت! أو أن (٣٠٠) كلمة عربية اكتشفت في مدونات ابيلا. ولا يقال ان هذه ما هي إلا لهجات اللغة الأم.

ولعل الأطرف من ذلك أن تشابه الأبجدية اليونانية بأبجدية اليمن القديمة، دفع الباحثين إلى القول بأن اليمنيين القدماء قد تأثروا بالأبجدية اليونانية... فهل هناك إمكانية لتأثر كتابة موجودة آثارها في القرن الثالث عشر قبل الميلاد بكتابة اليونان الذين كانوا وما زالوا في القرن السادس قبل الميلاد يعيشون على فنون وديانات وأنماط الحياة الفرعونية والكريتية؟ ولم يدخلوا التاريخ إلا بحدود القرن الخامس ق.م.؟

إن مثل هذا التشابه يمكن فهمه ببساطة، حين نعرف أن أبجدية اليمن قد انتقلت مع المهاجرين إلى سواحل البحر المتوسط الشرقية، أولئك الذين يسميهم اليونان بالفينيقيين، وهم الكنعانيون المهاجرون من البحر الأرتري، وسواحل حضرموت. ومن هناك عرف اليونان هذه الأبجدية.. كما عرفوا التمثال ذا النمط الفرعوني والذي طبع بطوابعه القرن السادس ق.م. في أرض اليونان... واكتشفت نماذج منه في العصر الحديث، وأوقفها اليونانيون في متاحفهم ليراها كل زائر. فيهتف بعفوية، وقبل أن يسمع ما يقوله المرشد.. «إنهم الفراعنة»!

في هذه اللغة العربية، ثمة شيء لا يعتني الباحثون باستقصائه إلى النهاية، ألا وهو أنها بتراكيبها، وألفاظها الغنية ليست لغة بداوة ولا صحراء بل لغة شعب مستقر ومفكر، وكون هذا الشعب قد زالت معالم حضارته المستقرة، وان ظلت بقاياه في جبال اليمن وعمان بسبب الأمطار الموسمية، ونظم الري التي ابتكرت لمقاومة زحف الصحراء، فإن هذا لا يعني زوال لغته، فقد أورثها الأبناء، سواء من ظل في مراكز التحضر أم هاجر إلى الشمال... أو تكيف مع ظروف التصحر، وظلت اللغة بكل منجزاتها، كما ظلت التصورات الريفية وظل الشعر قائماً على ألسنة هؤلاء: متحضرين وبداة.

إن النقطة الجوهرية في الموضوع كله هو قولنا بأن الصحراء حادث في الزمان، وليست أزلاً، وانها بهذا الاعتبار ليست الأصل الذي اعتاد الرجوع إليه الكتاب والمؤرخون ودارسو ما يسمونه العقلية العربية ولهذا يحق لنا الرجوع إلى أعماق أبعد... فالعرب لم يولدوا من الهواء... والرمال على أي حال.□

اللغة العربية ليست لغة صحراء بل لغ شعب مفكر مستقر





زهور لحزام
كاتبة من المغرب

■ يتشكل النص الأدبي بين ذاتين خاضعتين لشروط سوسيو اقتصادية، وثقافية. من جهة الذات الكاتبة التي تعمل على تأسيس مقول أدبي وفق موضوع تبتغيه، وتطمح الى بنائه عبر نظام من العلامات، ومن جهة ثانية تخضع هذه العملية التأسيسية لذات مرممة ومبرمجة لنظام الكتابة تبعا لمقصديتها (الذات القارئة).

خصائص تشكل الذات الكاتبة

إنها كذات تعيش وسط مجتمع خاضع لنظام اقتصادي معين، ويفرض عليها تواصلها مع الأخر اقتحام مؤسسات عديدة يومياً ينتج عنه ما سماه «تودوروف» «Todorov» في كتابه عن باختين «Bakhtine» «المبدأ الحواري» «Principe dialagique» بالميلاد الثاني، أي الميلاد الاجتماعي الذي يُلزم الفرد الاندماج في المجتمع عبر التواصل مع بنياته من خلال جسر الكلمة، الشيء الذي يؤدي الى امتلاء معجمه بكلمات ومصطلحات جديدة، وامتلاء فكره بمفاهيم وقضايا عدة. يشكل كل ذلك نصوصا تختزنها ذاكرته التي تصاب بصراع من جراء هذا الامتلاء، فتحاول إيجاد نظام لمتراكمتها التي تأخذ حالة تحققها كتابة شكل الإبداع (رواية، مسرح، شعر. . .)، أو النقد (مقالات، دراسات. . .)، أو غير ذلك من أشكال المكتوب. وحتى تكتمل مشروعية هذا النص، فإنه يستدعي طرفا يؤسس هويته الفعلية عبر استهلاكه أي قراءته. هنا يدخل الوجه الثاني في عملية الانتاج، والذي كان قد ساهم في ترميم النص بشكل ضمني من خلال حضوره عند الذات الكاتبة. فوجوده يخترق بنيات النص، وهذا يعني، أن صيغ القراءة مدمجة في صيغ الكتابة عبر التواجد الضمني للذات القارئة. ما يمكن استخلاصه من هذا كله هو أن النص المنتوج ليس بكراً، ولم ينشأ من/ عن فراغ، وإنما خاضع في ولادته لنصوص متشعبة ومختلفة الحقول المرجعية تعود أساساً إلى تكوين الذات الكاتبة من جهة، والذات القارئة التي بمجرد ما تعلن عن هوية النص المكتوب من خلال عملية القراءة، حتى تكشف عن عناصر محققة سابقا، وقد دخلت في علاقات بنيوية في النص. هذا يعني، أن كل نص ينبني على نصوص سابقة، وكل نص يرجع ضمنيا الى أعمال سابقة. نجد ان الشعرية القديمة لم تقف متأملة في هذه العملية الاحتضانية لنصوص سالفة، وإنما اكتفت بوصفها من خلال تسميات عدة: كالمصادر، والأصول، والمعارضة، والمحاكاة، والسرقة الأدبية خاصة في النقد العربي القديم. وهذا ما جعل الشعرية الحديثة تأخذ زمناً طويلا لوصف هذه العملية من جهة، وتقنينها عبر تحديدها داخل النص من خلال تمظهراتها الشكلية، ووظائفها النصية. وإدراك هذه العملية جاء بعد اهتمام الشعرية الحديثة بالخطاب داخل النص، والعمل على كشف مكوناته. وقد أطلق على هذه العملية بالتناص Intertetualite الذي تحدده مختلف الدراسات النقدية في علاقة النص الكبير بباقي النصوص السابقة او المتزامنة.

التناص في المقاربات النقدية الحديثة

ما فتىء مفهوم التناص يعرف رواجاً واسعاً في الدراسات النقدية الحديثة (الشعرية)، نظرا لما يحظى به من حضور مستمر في النصوص (الأعمال) الأدبية عامة والروائية خاصة.

وإذا بدا التناص اليوم مرتبطاً بالشعرية والتطور الأدبي، فإن إدراكه كما هو يعد جديدا، باعتبار أن الدراسات النقدية القديمة (التقليدية) وان كانت قد تناولت ـ هي الأخرى ـ لهذه الظاهرة (التناص) فإنها حصرتها في مفاهيم جد ضيقة مثل «التأثيرات»، و«الأصول»، و«السرقة»، وهي مفاهيم لم تنل حظا من التحليل والكشف بحيث لم تحاول هذه الدراسات النظر الى التحولات التي تعرفها العملية التناصية مما سيؤدي بالباحثين في مجال النص الأدبي/ الروائي (حديثا) إلى تركيز الاهتمام على كيفية اشتغال هذه العملية ووظيفتها الدلالية ثم علاقتها بالثقافة بصفة عامة.

نشير بدءً الى أن التناص ينحو منحى الشمولية باعتباره لا يقتصر على الحقل الأدبي فحسب، وإنما (هو) متواجد باستمرار في حقول مختلفة.

والتناص سواء تعاملنا معه كمفهوم إجرائي يشتغل داخل النص من خلال تفكيك بنياته، أو نظرنا إليه من حيث كونه ذا علاقة بالأنساق

الفكرية ـ المعرفية، أو باعتباره إحدى مكونات كلامنا اليومي، فإن الأمر يتعلق بحضور خطاب الآخر بكل أشكاله داخل خطابنا (ملفوظنا).

من هذا المنطلق وجدنا «كرستيفا» «Kristeva» تحدد التناص في الحقل الروائي على الشكل التالي: «كل نص يتكون كفسيفساء من الاستشهادات، وامتصاص وتحويل لنص آخر». يتأسس هذا التحديد على مفهومين أساسيين: (الاستدعاء والتحويل) من جهة ان النص عبارة عن مجموعة من الاستشهادات باعتبار ان العمل الأدبي لا يتم إبداعه من نظرة الفنان، ولكن انطلاقا من أعمال أخرى، بمعنى ان العمل الأدبي تتم ولادته عبر أعمال فنية سابقة، إذ يتعلق الأمر ـ يقول «جوني» «Jenny» ـ بحالة كل النصوص التي تبدي علاقتها بنصوص اخرى: المحاكاة، الباروديا، الاستشهاد، التوليف، السرقة الأدبية. فكل نص يرجع ضمنيا الى نصوص أخرى مما يجعل لغة التناص تتشكل من مجموع استدعاءات نصوص خارج نصية، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد. غير أنه لا ينبغي ان يُفهم من عملية الاستدعاء هاته مجرد الانعكاس البسيط او التعبير عن بعض الأشياء (النصوص) الموجودة من قبل، ولكن الكاتب وإن كان إبداعه يتم انطلاقا من شيء معطى (سابقا)، فإنه يبدع ـ دائما ـ شيئا لم يكن موجودا من قبل. وهذا يعني ان النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية ذلك لأن التناص ليس مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثيرات، ولكنه عمل تحويل واستيعاب لعدد من النصوص الخاضعة لنص مركزي يحافظ على سيادة المعنى. فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر وإذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص الكبير (حالة الرواية)، ذلك أن «المؤلف قد يدخل دلالة معارضة لدلالة كلام الغير» مما يجعل الكلمة المقممة تأخذ توجيها مزدوجا: توجيه دلالي أوّلي منبثق من النص ـ الأصل، وتوجيه دلالي ثاني يستمد أفقه من الصيغة والمظهر الجديدين اللذين أدمج فيهما وبهما مما ينتج عن هذه الحمولة الدلالية لنفس الكلمة حوارية داخلية، ذلك ان الكلمات الغيرية التي يتشرب بها كلامنا ينبغي ان تحمل فهمنا الجديد وموقفنا الجديد، بمعنى ان تصبح مزدوجة الصوت، فالخطاب الغيري يؤسس مع النص الذي تضمنه خليطا (مزيجا) كيماويا وليس تواصلا ميكانيكياً ذلك ان درجة التأثير المتبادل عن طريق الحوار بين النصين تكون كبيرة. لهذا تعد عمليتا الاستيعاب والتحويل ميزة عمل التناص.

إن تحديد «كرستيفا» عبر هذين المفهومين (الاستدعاء/ التحويل) يأتي من نظرتها الى النص كإنتاجية «Productivite» وليس كمنتوج Produit من خلال مرجعية السيمياء التعليلية، وذلك باعتبار ان النص يعد جهازا عبر لسانيا يعيد توزيع ترتيب اللغة مع جعل الكلام التواصلي في علاقة مع مختلف الملفوظات السابقة أو المتزامنة. من هنا تحدد «كرستيفا» النص كإنتاجية الشيء الذي يعني: ١ـ ان علاقته مع اللغة التي يتموضع فيها هي إعادة التوزيع؛ ٢ـ إنه استبدال، يعني تناص. أي في فضاء النص نجد ملفوظات كثيرة تتقاطع. لذا، أصبح النص في مفهوم «كرستيفا» مرادفا لي «نظام الرموز» سواء تعلق الأمر بالأعمال الأدبية، اللغات الشفوية، الأنظمة الرمزية الاجتماعية أو اللاواعية.

من هنا لا ينبغي النظر الى لغة العمل الأدبي كلغة تواصل، وإنما كلغة انتاجية منفتحة على مراجع خارج ـ نصية بما فيها نصوص أدبية، فكرية، ممارسات إيديولوجية ودينية وفنية الخ. وهذه الانتاجية لا يمكن ادراكها الا في مستوى التناص، يعني في تقاطع التغيير المتبادل للوحدات المنتمية لنصوص مختلفة. تأسيسا على هذين المفهومين (الاستدعاء/ التحويل) فإن النصوص المتناصة تدخل في نوع خاص من العلاقات السيميائية التي نسميها الحوارية «Dialogisme» كما يرى ذلك «تودوروف» ذلك لأن أهمية العلاقات بين النصوص (الملفوظات) ترجع إلى كونها علاقات حوارية. □

أهل الكلام وأهل الذاكرة

اسماعيل الأمين

■أول ما وُجد، وُجد الانسان والشجر. وأول ما وجد في الانسان الشر. والعصا أول ما وُجد في الشجر.

أمسك الشرير بالعصا وضرب أخاه. ولأن العصا من الشجر، والشجر أول أخ للانسان، جرح العصا الانسان، وترك مع الجرح علاجه.

ثم اكتشف الانسان الحجر. ضرب أخاه بالحجر. ولأن الحجر حيادي بين الانسان والشجر، جرح الحجر الانسان ولم يترك مع الجرح علاجه.

ثم اكتشف الانسان المعدن. ضرب أخاه بالمعدن. ولأن المعدن الجامد الصامت يغار من فرح الانسان ورقص الشجر، جرح المعدن الانسان وترك مع الجرح سمه.

اكتشف الانسان معادن كثيرة، وجرح بها أخاه الانسان جروحاً كثيرة. ثم اكتشف الذهب، ولم يضرب أخاه بالذهب. ولأن الذهب يغار من المعادن والانسان والشجر، جرح الجميع وترك مع الجرح أملاً خائباً بالشفاء.

بنى الانسان للذهب معبداً وعيَّن الشيطان كاهناً يقدم القرابين لآله الذهب.

نزل أول نبي واتجه فوراً إلى المعبد. وحين لمح الشيطان امتشق سيفه واقتحم المعبد. وأول ما رآه الشيطان هرب إلى غابة كثيفة ودخل جذع شجرة. ولأن الشجر أخ الانسان ترك طرف عباءة الشيطان البرتقالية بيناً. قطع النبي بسيفه جذع الشجرة، وفر الشيطان تاركاً خلفه نهراً من الدم.

اغتسل الانسان بالدم، وأقفل جذع الشجرة على النبي ورماه في البحر. ولأن الشجر أخ الانسان تشقق من الألم وخرج النبي. عاد النبي إلى المدينة ليقتحم المعبد، فوجد بابه مقفلاً بصخرة مثل الجبل. ولأن الحجر حيادي أزاح النبي الصخرة بسبّابته، فوجد خلفها ألف حارس بعباءات برتقالية. كتَّف الحراسُ النبيَّ واقفلوا الصخرة عليه ورموها في البحر.

الحجر الحيادي لم يتشقق، ولم يتألم، واتكأ في قاع البحر على غصن شجرة صغيرة. وكلما كبُرت الشجرة، كبُر غصنها. وكلما كبُر الغصن حفر في الصخر قليلاً.

بعد مئات السنين انفلق الصخر الحيادي وخرج النبي عائداً إلى المدينة ليقتحم المعبد، فوجده مقفلاً بباب معدني ضخم.

راح يحك الباب المعدني بضفره ويتألم. والانسان يعربد ويسخر منه.

بعد مئات السنين فتح ثقباً صغيراً في الباب المعدني، ونظر محدقاً بعين الشيطان. التف الشيطان بعباءته البرتقالية وطار. وطار الحراس البرتقاليون وراءه. جاء الانسان وكتَّف النبيَّ وأقفله في الباب المعدني ورماه في البحر. ولأن المعدن يغار من الانسان والشجر، كلما ضحك الانسان أو رقص الشجر اغتاظ المعدن وازداد انقباضاً على النبي. وكلما تألم النبي زاد ضحك الانسان، ورقص الشجر، ثم غيظ المعدن. ظل النبي يتألم والانسان يضحك والشجر يرقص والمعدن يزداد انقباضاً حتى انفلق.

خرج النبي، وعاد إلى المدينة، ولم يتوجه إلى المعبد. بشر الرعاة والسابلة بالاله الواحد الأحد. حملة الرعاة إلى أمير من أمراء المدينة. بشّره النبي ففاض قلبه ايماناً.

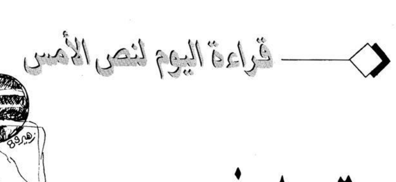
اقتحم النبي المعبد، حطَّم الذهب، وبدأ الانسان والشجر والمعدن يشفى من جرح الذهب.

مات النبي فأقفل الانسان على كلامه جبلاً من الذهب اكراماً له.

وحين تذكر الأمير كلام النبي ضربه الانسان بالمعدن واقفل على ذاكرته جبلاً آخر من الذهب. ووضع بين الجبلين الذهبيين جداراً من المعادن السامة.

هنا الكلام، وهناك الذاكرة. وبينهما الجدار ولا يلتقيان. وكلما حاول انسان عبور الجدار، يجتمع بعض أهل الكلام وبعض أهل الذاكرة ويعلقون جثته فوق الجدار. الكلام ظل حياً، والذاكرة ظلت حية، وخيَّم النسيان المستحيل.□





سقوط فرعون
أم سقوط الخيار الديني؟

رشيد العناني

■ أخيراً خرجت «سقوط فرعون» من غياهب الظلمات إلى عرصات النور، وصار من الممكن لمحبي مسرح ألفريد فرج ودارسيه أن يطالعوا أولى مسرحياته الكبرى ومهد الكثير من أفكاره وتقنياته التي قدّر لها أن تنمو فيما بعد وتتطور فتثري المسرح العربي وتسلب روّاده ألبابهم في الستينات. يعود تاريخ «سقوط فرعون» إلى عام ١٩٥٧ حين أنتجتها فرقة المسرح القومي على مسرح دار الأوبرا القديمة في القاهرة وكان ألفريد فرج وقتها مسرحياً ناشئاً لا يتجاوز عمره ٢٨ عاماً ولا يعدو انتاجه مسرحية ذات فصل واحد اسمها «صوت مصر» وهي مسرحية وطنية النبرة من وحي العدوان الثلاثي على مصر وكان المسرح القومي قد أخرجها في العام السابق (١٩٥٦)، إلّا أن حقيقة الأمر أن «سقوط فرعون» سابقة عليها، فهي كتبت سنة ١٩٥٥ وإن لم تحظَ بالعرض إلا سنة ١٩٥٧[1]. والثابت أن المسرحية لم تنل اقبالاً جماهيرياً إبّان عرضها الذي اقتصر على اثنتي عشرة ليلة، إلا أنه من الثابت أيضاً أنها نالت اهتماماً فائقاً من النقاد والصحافيين وقد كتب عنها في ذلك الوقت فيمن كتب نقاد من طبقة لويس عوض ومحمد مندور وإدوار الخراط، وقد بلغ من إثارتها للضجة الثقافية أنها اجتذبت ما لا يقل في أحد الإحصاءات عن أربعين مقالاً في ظرف ثلاثة أسابيع[2]. ومنذ ذلك التاريخ لم تتصدَّ فرقة مسرحية واحدة ـ حسب علمنا ـ لأداء المسرحية، أما ما هو أعجب من ذلك فهو أن الأستاذ فرج قد أحجم طوال ذلك الزمان عن طبعها ونشرها فبقيت لما ينيف على الثلاثين عاماً مسرحيته الوحيدة غير المنشورة حتى صدرت مؤخراً ضمن الجزء السادس من سلسلة مؤلفاته الكاملة التي انبرت الهيئة المصرية العامة للكتاب لنشرها تباعاً. ومن المُشْغِف أن نلاحظ أن الأستاذ فرج قد أقرّ قبل نحو عشرين عاماً بوجود عيب فنيّ في المسرحية وقال إن المادة الموضوعة فيها تصلح لعدة مسرحيات وأنه لهذا لن ينشرها حتى يجري فيها بعض التعديلات[3]، إلا أن الزمان يستدير ونراه ينشرها أخيراً دون إجراء أي تعديلات، والأرجح أن الشقة الوجدانية بينه وبينها قد بعدت وأنه قد تجاوزها فنياً وفكرياً بما يصعب معه أن يعيد كتابتها، ولو فعل لصارت النتيجة مسرحية جديدة لا تمت إلى الأصل بصلة. في كل الأحوال قد أحسن بنشرها، وإن قارئيها لواجدون فيها ما يشفع لنواقصها وما يحمدون معه انتشالها من بحر النسيان.

فرعون المسرحية هو اخناتون، أحد أبرز فراعين مصر القديمة ولعله أكثر من أثار خيال كتابها المعاصرين فتناولوا شخصيته في أعمالهم ونذكر عفو الخاطر عادل كامل في روايته «ملك من شعاع» ونجيب محفوظ في روايته «العائش في الحقيقة» إلى جانب ألفريد فرج في المسرحية موضوع هذا المقال. وقبل أن نلتفت إلى المسرحية ذاتها يجدر بنا أن نلقى نظرة سريعة على تاريخ أخناتون الحقيقي، هو ◄

أمنحتب الرابع أحد فراعين الأسرة الثامنة عشرة الذي حكم مصر لمدة سبعة عشر عاماً في القرن الرابع عشر قبل الميلاد. بعد توليه الحكم بدّل اسمه من أمنحتب (الذي معناه «آمون راض» إشارة الى كبير آلهة مصر «آمون») إلى أخناتون الذي يعني «خادم آتون»، وآتون هو قرص الشمس الذي يرمز إلى الإله الأحد الذي اهتدى إليه أخناتون وانشغل بالدعوة إليه وسخّف من أجله سائر الآلهة القديمة المعبودة في مصر وفي مستعمراتها، وخاصة آمون الذي مُحي اسمه من المعابد وعانى كهنته الأمرين بسبب زوال نفوذهم مع زوال نفوذ الإله الذي يخدمونه. والجدير بالذكر هنا أن آتون كان إلهاً معبوداً قبل أخناتون، **إلا أنه كان واحداً من زمرة آلهة حتى جاء اخناتون فجعله إلهاً مطلقاً.**

حين اعتلى أخناتون العرش كانت الامبراطورية المصرية التي أسسها تحتمس الثالث قبل مئة عام (والتي كانت تضم فينيقيا وفلسطين والنوبة) في غاية من الازدهار والقوة يهابها الأعداء وينعم بحمايتها الأصدقاء، ويتدفق عليها الثروات من التجارة والفتوحات. لكن انصراف اخناتون عن شؤون الدولة واستغراقه في أمور الدين الجديد والدعوة إليه واضطهاد رافضيه بث الفرقة داخل البلاد وشجع عليها الأعداء وخرب الاقتصاد، فما انتهى حكمه إلا ومصر متقلصة الحدود، متفرقة الصفوف. وبعد وفاته لم يدم حكم الأسرة الثامنة عشرة طويلاً إذ آل العرش إلى القواد العسكريين الذين أمسكوا بزمام الأمور.

■ **الادب المصري القديم ليس عربي اللسان والمؤلف كتب اخناتون بلغة الكتاب المقدس!** ■

هذا موجز تاريخ أخناتون الذي يختلف في أمره المؤرخون، ففريق منهم يرى فيه الروحاني المثالي الذي أدخل فكرة التوحيد لأول مرة في تاريخ البشرية، والفريق الآخر يراه مثالاً للتعصب الديني تسبب بهَوَسِهِ في تفتيت وحدة مصر وتخريبها(٤). فأين يقف ألفريد فرج في تصويره لأخناتون وعصره من هذا كله؟

تقوم المسرحية على فكرة محورية هي التناقض بين النبوّة والملك، فأن يكون المرء نبياً شيء وأن يكون ملكاً شيء آخر وهذه الاستحالة في الجمع بين النقيضين هي علة سقوط أخناتون في تفسير ألفريد فرج المسرحي لشخصيته. وهذا المبدأ مبدأ مسيحي في جوهره وخير تلخيص له هو قولة السيد المسيح الشهيرة «اعطِ ما لقيصر لقيصر وما لله لله» وغني عن الذكر أن هذا المبدأ يعاكس المبدأ اليهودي القديم حيث كان الجمع بين النبوة والملك معروفاً كما في حالي داوود وسليمان مثلاً، كما أنه يعاكس النموذج الإسلامي التاريخي المتمثل في جمع نبي الاسلام بين النبوة ومقاليد الحكم. ولما كانت «سقوط فرعون» مسرحية ذات مدلول عصري على الرغم من سياقها التاريخي، وهو ما يلفت النظر إليه المؤلف نفسه في تقديمه لها، فإنه يصبح من المتعين على الناقد أن يتأمل في الدلالة العصرية لطرح هذا المبدأ، والذي نراه هو أن هذه المسرحية سواء نظرنا إليها في سياق منتصف الخمسينات في مصر حيث كُتبت وعُرضت أو في السياق العربي الأوسع اليوم وقد أوشك عقد الثمانينات أن ينصرم، فإننا واجدون فيها صرخة قوية تدعو، مستشهدة بدلائل التاريخ القديم، إلى الفصل بين الدين والسلطة؛ إلى عصرنة نظام الحكم وعلمنته، وهي بذلك الردُّ في قالب فني تاريخي على الدعوة إلى «أسْلَمَة» المجتمع ونظام الحكم التي تفشت في مصر منذ الثلاثينات وحتى استتباب الحكم لثورة ٢٣ يوليو، وهي إذ تُنشر اليوم من دون تدبير لا زالت تمثل الرد العلماني العصري على الدعاوى الأصولية المنتشرة في المنطقة العربية كلها. ولسنا ندري هل قصد الأستاذ فرج إلى ذلك قصداً واعياً حين كتب مسرحيته في الخمسينات، إلا أن قصد الكاتب ليس بذي شأن كبير لدى الناقد أو القارىء، فللعمل الفني وجوده المستقل عن خالقه، وكثيراً ما يتسلل للأثر الأدبي هواجس مما يشغل بال الكاتب دون أن يعمد إلى ذلك عمداً. ولا يفوتنا أن نلفت النظر هنا إلى أن الأستاذ نجيب محفوظ حين عالج نفس الموضوع في روايته «العائش في الحقيقة» قد أضفى عليه نفس الدلالة العصرية(٥).

ولا شك أن الأستاذ فرج يجهد في تصوير اخناتون في صورة نبي فهو يجعله مصاباً بالصَرَع (ص ١٩٥)، وللصرع علاقة تقليدية تاريخية بالنبوة كما هو معلوم، ولا شك أيضاً أن الأستاذ فرج قد بنى عنصر النبوة في شخصية أخناتون على نموذج السيد المسيح، والشواهد على ذلك في المسرحية كثيرة، فهو يضع على لسان أخناتون أنه «الابن الوحيد الحبيب» لآتون (ص ٢٢٨)، وحين يجعل اخناتون يقول «أنا الحب الذي في مدينتي، أنا الحرية التي في بيوتكم، أنا الفضيلة، أنا السلام» (ص ٢٣٠)، فليس هذا إلا صدًى محوَّراً لقولة المسيح «أنا هو الحق والطريق والحياة». وحين يقول اخناتون لاحدى الشخصيات «احمل شقاءك واتبعني» (ص ٢٨٧) يقفز إلى الخاطر على الفور عبارة المسيح الشهيرة لأحد مريديه «احمل صليبك واتبعني» ولا ندري إن كان بناء شخصية أخناتون على قاعدة مسيحية اختياراً موفقاً من الناحية الدرامية، ذلك أن مأساة اخناتون من منظور المؤلف تكمن في عجزه عن المواءمة بين دواعي المُلْك ودواعي النبوة، فإذا كان الأمر كذلك، فإن المؤلف لا يخدم قضيته بتعمد الربط بين اخناتون وبين المسيح، ذلك أن المسيح هو نقيض اخناتون من حيث أنه كان صاحب نبوة من دون مُلْك إلا أنه أيضاً يلقى نهاية مأساوية تأتي على يد أصحاب الملك. يقول «بك»، رسّام البلاط وصديق فرعون، لمليكه:

«إذا كانت أرواح الناس هي حقلك، فدع أجسادهم لهم (...) إذا كنت تبشر فلا تبشر بالقوة. إما العقيدة أو الدولة. إما أن تعلّم على الأرض وتكون ابن آتون، أو تحكم الأرض وتكون ابن الفراعنة الدمويين» (ص ٢٥٨).

مثل هذا الكلام يفقد الكثير من فاعليته الدرامية بسبب الربط بين أخناتون المسرحية ونقيضه التاريخي، السيد المسيح.

على أن اخناتون شخصية تنطوي على نقائض عديدة، وليست نبوّته مثالاً خالصاً للرحمة والإيثار ومحو الذات في سبيل الغير، فاحساسه بالفضيلة لا يخلو من زهو ومَنٍّ، وفي كلامه تلك النزعة الأصولية المتطرفة التي نألفها في الخطاب الديني كثيراً هذه الأيام، وهي النزعة التي تصدر عن قناعة صاحبها بأنه دائماً على صواب، بأنه قد ملك الحق كله لا يشاركه فيه غيره، وبأنه وحده المهتدى إلى الأنوار العلوية وسائر البشر يعمهون في الظلام، استمع إليه يتفاخر أمام زوجه «نفرتيتي»:

«أنا أطعمت الفقير، وأعطيت الظمآن من جعتي، وأمنت الخائف، وحكمت بميزان العدل، وسيذكر آتون اسمي في العالم الآخر لأنه خلّص روحي وألهمني الكلمة التي تسكن مدينتي» (ص ٢١١).

وفي موضع آخر يزعم أنه يعيش في الحقيقة «وحده» وأنه إذا مات دفنت معه (ص ٢٥٧). ومن علامات التناقض الأخرى في شخصيته



أنه ، وهو صاحب دعوة السلام العازف عن القتال وإن كان لتثبيت أمن الدولة وإخضاع المتمردين المنشقـين ـ لا يتردد في التنكيل بمخالفي عقيدته الدينية، ولا يُعْيِتُه أن يأمر بقتل قائده العسكري وزوجته نفرتيتي وإلقاء جثتيهما للتماسيح لخروجهما على رأيه (ص ٢٣٥). وعلى الرغم من أن المؤلف واعٍ بهذا التناقض ويرى ـ كما يقول في مقدمة المسرحية ـ أن مردّه إلى النزاع بين «طبيعة الفرعون الصارم» و«طبيعة الرائد الروحي» إلا أن مجموع خطوط الصورة التي يرسمها لاخناتون ينتهي بإرجاح الكفة في جانب السخط عليه لا العطف، وهو ما يناقض المطلوب في بناء البطل التراجيدي الذي نتصور أن الكاتب قد قصد إليه.

وحين يدرك اخناتون إذ يرى مملكته تتقوّض من حوله أنه لا يستطيع أن يكون نبياً وملكاً في آنٍ، فإنه يقرر التنازل عن العرش «لكي أحيا دائماً في كلمة السلام. . .» (ص ٢٦٠) (وهو في هذا يشبه «أوديب» بطل التراجيديا الإغريقية الذي يهجر ملكه ويهيم على وجهه شريداً بعد اكتشافه فداحة جرمه) وبذلك تكون عناصر البناء التراجيدي قد اكتملت فهناك عنصر الاكتشاف Anagnorisis الذي يعقبه تغيّر الحظ أو انقلاب المصير Peripeteia، وعن هذا الموضع نتصور أن المسرحية كان يجب أن تنتهي، إلا أنّ الأستاذ فرج يمضي بها لمشهدين آخرين يمثّلان نحو ربع المسرحية مما يؤدي إلى المزيد من الخلخلة في البناء الدرامي والميوعة في الرؤيا. ففي نهاية المشهد السابع نرى اخناتون الشريد يحمل رمحاً وفي المشهد الثامن نراه يقول إن من يخاف فعليه أن يحمل سلاحاً (ص ٢٩٧) فهل هذا كشف جديد وحياد عن مبدأ السلام؟ لا يبدو الأمر كذلك، فهو يأمر قبل أن يلفظ آخر أنفاسه أن تنقش كلمة السلام على جدران المعابد (ص ٣٠٦). وليست محصلة هذا التطويل إلا الاضطراب في البناء المسرحي والخلط في رسم الشخصية.

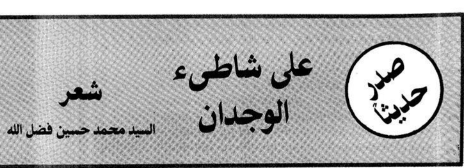
وأخيراً لا يجوز أن نختم الكلام على المسرحية بدون التعليق على استخدام اللغة فيها والأستاذ فرج كما يعرف روّاد مسرحه وقرّاؤه صاحب لغة مسرحية طيّعة تتشكل بين يديه في يسر حسب سياق المسرحية الاجتماعي وعصرها. يقول الأستاذ فرج في تقديمه للمسرحية أنه قد استلهم «لغة الأدب المصري القديم» في صياغته للغة هذه المسرحية مثلما استلهم بعد ذلك لغة «ألف ليلة وليلة» في صياغته لمسرحيته «حلاق بغداد» و«علي جناح التبريزي وتابعه قفه»، أو لغة المؤرخ المصري عبد الرحمن الجبرتي في صياغته لمسرحية «سليمان الحلبي». ونحن نفهم هذا الكلام تمام الفهم ونوافقه عليه تمام الموافقة «فألف ليلة وليلة» و«تاريخ الجبرتي» كلاهما مدوّن باللغة العربية فمن الجائز والممكن استلهام لغتهما في صياغة مسرحية عصرية. لكن الأدب المصري القديم ليس أدباً عربي اللسان، فلا يمكن استلهام لغته وإنما يمكن استلهام روحه أو مضمونه بقدر محسوب. أما اللغة التي يستلهمها الأستاذ فرج في اللحظات الشعرية من مسرحيته فهي بدون أدنى شك لغة «الكتاب المقدس» في ترجمته العربية، وهي لغة ذات تركيبات وإيقاعات جمالية لا تتفق دائماً مع اللغة العربية الأصيلة. ونحن نعتقد أن الاستاذ فرج قد حالفه التوفيق في هذا الاختيار اللغوي من أجل عنصر الإغراب المطلوب في المسرحية التاريخية. فهو قد استخدم فيما بعد لغة عربية خالصة في مسرحيته «الزير سالم» حيث تدور في بيئة عربية قديمة. ولعله أدرك بحسه اللغوي المرهف أن لغة «الكتاب المقدس» هي أقرب صيغ العربية المتاحة له للإيحاء بأجواء مصر القديمة. ونجتزىء بالمثال التالي وهو واحد من أمثلة كثيرة تموج بها صفحات المسرحية، وهو يَرِدُ في شكوى حور محب لاخناتون من تدهور الحال في البلاد:

«. . . البلاد كلها في اضطراب عظيم. القلوب حزينة. لا أحد له الحكمة أن يدرك، ليس بأحد الغضب أن ينطق. والرجل الضعيف هو الذي ليست لـه القوة أن يتكلم في وجـه من بيده الصولجان (. . .) انه لعذاب أن أكتم ما في قلبي، لأنه حتى القلب المذبوح لن يسكت. وعظيم هو الاثم الذي على أكتافكم. . . .» (ص ٢٢٧).

على أنه من المفارقات أن لغة المسرحية على كفاءتها للموضوع التاريخي يعيبها ارتفاع منسوب الشاعرية فيها ودرجة عالية من التوتر تصل إلى أعتاب الميلودراما أحياناً (ص ٢٩١، ٢٩٢ مثلاً) ولا تكاد تهدأ طوال المناظر الثمانية للمسرحية وفي هذا امتحان، أي امتحان لقدرة القارىء على البقاء على هذا المستوى، ناهيك عن المتفرج في صالة المسرح الذي هو أقصر صبراً وأسرع ضجراً. ولعل هذا العنصر اللغوي إلى جانب تداخل الموضوعات واضطراب البناء هو ما صرف المخرجين عن هذه المسرحية طوال الأعوام الثلاثين الماضية وخاصة أن الأستاذ فرج سرعان ما استكمل أدواته الفنية بعدها وأنتج لجمهور المسرح العربي نماذج رفيعة حقاً من الفن المسرحي.

إن «سقوط فرعون» مسرحية ذهنية تتعامل مع الأفكار والرموز وليس مع البشر الأحياء، وهي من ثمار تتلمذ ألفريد فرج على يد توفيق الحكيم. وإذا كان التلميذ هنا لم يبلغ شأو أستاذه إلا أنه قد بزّه فيما بعد بلا شك في كتابة المسرحية التي تقدم مضموناً فكرياً قوياً دون أن تتجرد عن الحياة كما يحياها الناس. □

١ . انظر مجلة «المصور» القاهرية، ٦ كانون الاول (ديسمبر) ١٩٦٨
٢ . المرجع نفسه
٣ . مجلة «المسرح والسينما» القاهرية، العدد ٥٠، شباط (فبراير) ١٩٦٨
٤ . انظر طرح نجيب محفوظ للقضية في كتابي «عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته»، كتاب الهلال، القاهرة، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨، ص ١٠٧-١١٤.
٥ . المرجع نفسه



الرحلة المتعثرة

محمد برادة

المركب
رواية
غائب طعمة فرمان
«دار الآداب»
بيروت ١٩٨٨

■ لم أكن أعلم حين التقيت الصديق العزيز غائب طعمة فرمان، بالجزائر، خلال انعقاد ندوة محمد ديب (١٩ ـ ٢٢ يونيو ١٩٩٠) أنه سيغادرنا فجأة وهو في قمّة العطاء.. كان كعادته كلما التقيته، في موسكو أو في الرباط، ودوداً، مرحاً يتغلب على المرارة بالنكتة..

أعطاني روايته الأخيرة «المركب» قائلاً لي: «ستجد أشياء تعجبك ولا أشك في أنك ستلتقطها.. وأنا بانتظار رأيك». وبالفعل قرأت الرواية وكتبت عنها وكنت أنوي أن أبعث له نسخة من المقالة هذا الأسبوع عندما فاجأني نبأ رحيله. لا أكاد أصدّق أنني لن ألقاه ثانية كما تواعدنا، لا أكاد أصدق أن طيبوبة غائب وصداقته المتنزهة عن الغرض ستختفيان إلى الأبد.. لكن رواياته التي كانت ملجأه الواقي ضد كل أنواع التعسف والنكران وضد آلام المنفى ستبدأ رحلة أخرى من خلال إعادة قراءتنا لها. وأعتقد أن «المركب» بقوة بنائها وتنوع مستويات لغتها، وزخم سخريتها وفكاهتها اللاّذعة ستشهد لعزيزنا غائب بحبّه العميق للعراق وشعبه، لفضاءاته وأزمنته الواعدة بقيم أصيلة تنبت من التربة بعيداً عن القسر والإرغامات والبطولات المزيفة.

يمكن القول، بدءاً، بأن رواية غائب طعمة فرمان الأخيرة «المركب» تأتي في سياق إنتاجه الروائي بمثابة بلورة لمجموعة من الخصائص الفنية والشيماتية التي تتضمنها بعض نصوصه السابقة (خاصة **النخلة والجيران**، **ظلال على النافذة**، **المرتجى والمؤجل**) وأيضاً بمثابة تطوير وتعميق للصنع الروائي عنده. ذلك أن استيحاء غائب طعمة لمكوّنات الواقع في المجتمع العراقي يكتسي، في هذا النص، بعناصر تخييلية وتشخيصية لغوية تُحوّله إلى فضاء مفتوح على كثير من الأبعاد الرمزية والبّارُوديّة والإيديولوجية، وترتقي به الى مستوى من المتعة المتجدّدة عبر النغمات الساخرة...

الشخصيات جداول تصب في نهر النص ترفده وتحدد مجراه

وقد لا تكون القصة ـ الأساس للرواية على جانب من الأهمية، وإنما قصص الشخوص وتضاريسها هي التي تشدّنا ـ عبر لغاتهم وحواراتهم ـ إلى عالمهم الطافح بالتطلعات والحبوطات والأوهام. ومع ذلك، فإن القصة ـ الإطار تأخذ مكانة مركزية ودلالية عندما نحاول استعادة البنيات المختلفة والمتداخلة لهذه الرواية. هناك، منذ البداية، رحلة المركب إلى جزيرة أم الخنازير على مسافة ساعة وربع من بغداد، والرحلة تنظمها مؤسسة اقتصادية كبيرة من القطاع العام، ويشارك فيها موظفون وموظفات مع احتمال حضور المدير. لكن شهاب، المكلف بقسم التسويق، يتحايل لإبعاد بعض أصدقائه عن الرحلة (عصام، رائد، خليل) حتى يستأثر وحده بالمدير العام... وتسفر الرحلة عن شائعة منظمة تقول بوقوع اغتصاب سهام الموظفة التقدمية الجريئة من لدن جابر فرّاش المؤسسة.. قصة مختلقة ولكنها ستُستثمر في إبراز بعض السلوكات، وفي تنظيم جزء من السرد. وبعد ذلك ننتقل الى المؤسسة التي هي البنية الأساسية التي نطل من خلالها على الركّاب والربّان والزبناء سواء كانوا حاضرين بأسمائهم ومواقفهم أو كانوا مستترين يُوجّهون الدفة من خلف. تغدو المؤسسة، بمديرها الجديد، وبمشروعه التحديثي، وبالصراع بين عصام وشهاب على السلطة داخل المؤسسة، هي الواجهة المحتوية لأحداث الرواية التي لا تتجاوز ثلاثة أشهر، بينما تمتد مقاطع قصص كل شخصية امتداداً أفقياً لتشمل أزمنة وفضاءات مختلفة، إلا أنها تتضافر، من خلال تنامي السرد والوصف والحوارات، لتضيء الجوانب المتعددة لركّاب المؤسسة ولبعض زبائنها ليس هناك «بطل» ولا شخصية مركزية وإنما هي شخوص متفاوتة الأعمار، متباينة الأصول تلتقي في بغداد خلال الستينات، تحمل كل واحدة منها قصتها وتواجه التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ضمن مناخ معيّن يشخصه نص «المركب» عبر التفاصيل، واللغة المتعددة المستويات، وعلائق الزمان بالمكان، وعناصر الرؤيات المنحدرة من تصورات إيديولوجية يمكن فكّ رموزها من خلال الكلام والعلامات والفضاءات. لذلك فإن ما نعتبره هامّاً، وما سنحاول تجليته، هو النَّسيج الروائي الذي حقّقه غائب طعمة فرمان من خلال خطاب روائي يُوازن بين الشخصيات وكلامها، بين الأفعال ومنطقها، بين الرؤيات ولغاتها.

الشخصيات ومنطق الافعال

تحتل الشخصيات مكانة أساسية في «المركب» لأنها بمثابة جداول تصبّ في نهر النص لترفده وتعطيه زخمه وتحدّد مجراه. إنها تقرب من عشرين شخصية يمكن تقسيم الأساسي منها إلى ثلاث فئات:

أ ـ المدير، شهاب، عصام، رائد، أبو شهاب، وصال، ماريا، المقاول أبو حسين: تُجسّد الطموح والوصولية والارتداد عن المثل العليا وتتخذ شعاراً لها ما كان يردده أبو شهاب: «الدنيا مصالح».

ب ـ خليل الرسام، الشيخ عبد المنعم، حسنة، شذر: نموذج لانشطار الهوية والإحساس بالضياع والاستلاب.

ج ـ سهام ومعها صديقتها شروق: وحدهما تتحدّيان مناخ القمع والكبت وتتشبثان بالوفاء للمثل التي تعلّق بها الشباب من جيلهما لتحقيق مجتمع التحرر والعدالة الاجتماعية.

غير أن هذا التصنيف الأولي للشخصيات لا يلقي الضوء على النسق الذي ينتظمها ويُحدّد مرجعيتها وقدرتها على التأثير وتوجيه الأفعال والمواقف داخل مجتمع الرواية. لذلك يمكن أن نوضح مرتكزات نسق الشخصيات من خلال الأنماط الأساسية التالية:

أ ـ مدير المؤسسة: له منطق الدولة، أي الفعالية والاستعانة بالتكنولوجيا مع الاحتفاظ بالتقاليد. لا بد أن تنجح المؤسسة ولو أدى ذلك من امْتِساخ المواطن وتشييئه. من ثم تكون شخصية المدير مركزاً للاستقطاب

وتشخيص السلطة وخطاب التحديث و«التقدم». وهذا ما يجعل شخصيات الموظفين الشباب المتحلقين حوله تتخذ من خطابه نموذجاً وتسعى إلى محاكاته..

ب - أبو عصام: سليل بيئة محافظة، هاجر إلى بغداد ويريد الحفاظ على التقاليد والقيم الموروثة القائمة على احترام النفس والأخلاق. حضوره في النص مع أخته عمة عصام، يُضفي على الرواية فضاءً مناقضاً لفضاء التحديث.

ج - خليل: رسام ضُيِّع فنه عندما قَبِل أن يرسم لوحات تحت الطلب لأثرياء ومدراء يزينون بها صالوناتهم. وكان لقاؤه مع شذر، ابنة أحد التجار، فرصة لتستيقظ موهبته ويتطلع من جديد إلى مزاولة الرسم خارج «تأجير النفس». إن خليل، هو بطريقة ما، نمط لضحايا قيم التبادل المرافقة لـ «تتْجير» كل مجالات الحياة.

د - سهام: رغم أنها من عائلة كبيرة وبورجوازية، فإنها اختارت الوقوف إلى جانب المضطهدين والمقموعين. من ثم فإنها تبدو، في زمن الانكسار والارتداد وسيادة الرأي الواحد، شخصية ملتزمة وجريئة مما جعلها ضحية لإشاعة الاغتصاب.

حول هذه الأنماط الأساسية من الشخصيات يرسم الكاتب دوائر الفعل والتذكُّر والكلام. لكن العلاقة بين أوضاع الشخصيات في حاضرها وبين حقيقتها في ماضيها ومسار تكوُّنها تفسح أمام الكتابة مجالاً للتفاصيل والتلاوين والتمايزات وهذه العلاقة بين زمنين وفضاءيْن: حاضر الرواية الذي يستغرق ثلاثة أشهر فقط وماضي الشخوص الذي يمتدّ كثيراً، أتاح للروائي أن يضبط منطق الفعل وزمن الرواية على واجهتين وسرعتين. فمنطق أفعال الشخصيات يستجيب لبنيتين متفاعلتين إحداهما تندرج ضمن فضاء «المركب» بوصفه استعارة ورمزاً للعبور والانتقال وما يستلزمه من علائق حذِرة، متقلبة (التقرب من المدير، المناورة، حرب الكلام، التوسل بالعلائق الاجتماعية...)... وثانيتهما، الأبعاد الخاصة بماضي كل شخصية والمتمثلة أساساً في العلائق مع الأسرة، والحب، والجنس، والسياسة، والفن... هذا المنطق الداخلي المُبَنْيِنُ لأفعال الشخصيات وسلوكاته يتجلّ أيضاً على مستوى الخطاب الروائي، وذلك من خلال المزاوجة بين تقنيتين:

المشهد، لتشخيص الأفعال والحركات التي تمتُّ بصلة الى حاضر الرواية، **والتلخيص** لاستحضار عناصر بيوغرافية من حيوات الشخصيات.

ومن نفس المنظور، يمكن القول بأن تلازم الزمان والمكان وما ينتج عنه من تخصيص للعالم الروائي ولرؤية الشخصيات، وهو ما يصطلح عليه ميخائيل باختيس بالكرنُوتُوب، قد تجلى في «المركب» على مستوييْن: مستوى الزمن التاريخي ممثلاً في المؤسسة وسلطتها وفي الفضاء التحديثي الذي تريد أن تُشيّده. ثم مستوى الزمن الدائري من خلال التعرّض لبعض مظاهر وطقوس الحياة اليومية. إن هذه المزاوجة بين تقنيتيْن في السرد، وبين نوعيْن من الكرنوتوب قد أسهمت في بلورة كتابة روائية مُركَّبة قادرة على استيعاب التعقيدات المتصلة بالخاص والعام، بالفردي والمجتمعي، بالمعيش والتاريخي. ونفس التعدد والغنى نجده على صعيد اللغة والتشخيص الأدبي.

اللغة والتشخيص الأدبي

نسجل، في مجال اللغة، تعدداً يتجلى في الفروق المميِّزة لكل من لغة السرد ولغة الحوار. فبينما الأولى تتصف بالموضوعية المزعومة والتقاط نَبْض من الرأي العام، نجد أن الكلام المباشر في الحوار يمتح من العامية ومن الحكي الشفوي والأمثال والمُسْتنْسَخات... نضرب مثلاً على لغة السرد ما ورد في صفحة ٤٢:

«كان أحمد عناد والد شهاب من أولئك الطموحين الذين وفدوا إلى بغداد أوائل الخمسينات قادمين من البلدات الصغيرة الشبيهة بالقرى جنوباً وشمالاً، وقد ضاقت صدورهم بمجتمعاتها المحصورة، وقلة موارد الكسب فيها، وعزلتها، وانكشافها الفاضح. وقد نقل أحمد إلى بغداد عاداته القروية ومن بينها التزاور، وجمع المعارف الجدد من خلال هذا التزاور، فكان لا يفوّت فاتحة على متوفي، ولا ختاناً، ولا عودة من حج، ولا أية مناسبة تستحق أن يخطف رجله، ويذهب ليقول كلمات تحسب له، فيما بعد، في رصيده المفتوح».

وكنموذج للغة الحوار نورد مقطعاً مما دار في جلسة شراب (ص ٦٧): «... بَطَحوا ضيفَ الشرف [الديك] على المائدة بين صحون المزة وقناني الخمرة، وخاطب السيد علي: - إش تحب تشرب مولانا؟

حاول الديك أنْ يحرك جناحيه، فأُمْسِك بقبضة قوية. قال أبو مجودي:

- لا تضايقوه خَلوه يعلن عن مزاجه!.. الله أكبر!

أعلن الديك عن مزاجه برفسة أصابت زجاجة الويسكي فقال أبو حسين:

- ابن الجلب، يشتهي ويسكي. على مَنْ طالع؟

قال رائد: - أظنه من أصل بورجوازي.

أبو مجودي: - لازم مستورد. بيضْ إين أوستراليا...»

إلى جانب ذلك، يمكن التمييز بين ثلاث «لغات» تؤشر على لغات مجموعاتٍ متباينة في موقعها داخل خارطة السلطة:

- لغة المؤسسة وتمتح من قاموس التكنولوجيا، والعلم، والفعالية، والتجديد..

- لغة تبريرية نجدها عند الذين ارتدوا عن اختياراتهم ويحاولون الاندماج في أجهزة السلطة القائمة.

- لغة طوبوية، خاصة عند سهام، وهي تمتح من قاموس المثل العليا، والوفاء للذات ولأحلام المستقبل.

إلا أن هذا التعدد في مستويات لغة الرواية يأخذ ثقله ووظيفته من خلال عنصر أساسي هو عنصر البَّارودِيا (المحاكاة الساخرة) الذي يتشخَّص عبر قناتين:

١ - عبر مقاطع من الحوار يستعمل فيها الكاتب الأسْلَبة والتهجيس والمحاكاة الساخرة لخطابات نُخَمِّن سياقاتها الأصلية ونستشعر زيفها وبُعدَها عن السياق الذي استعملت فيه. وبذلك يغدو كلام الحوار عنصراً أساسياً في رسم سمات وخصائص الشخصية، على نحو ما نجد في حوار المدير مع عصام:

«تجرأ عصام أن يقول: - حاولتُ أن أخوضها بشرف.

- [المدير] لا أشك.. وها أنذا أراك أمامي محتفظاً برصانتك.. الغرب يعرض الإنسان لأنواع عجيبة من الصدمات تصرع عقولاً جبارة.. هناك صدمة الحب، صدمة الجنس، والخمرة المبذولة، الأفلام الخلاعية التي تعرض في سينمات علنية.. أنواع.. إلى جانب، أو في وسط كل ذلك، صدمة التكنيك الجبار، والإنسان الآلي. والعقل الذي لا يستطيع أن يحتفظ بتوازنه وسط هذا السيل الجارف يكون مصيره مثل مصير ذلك المخبول.. أنت تذكره؟ المهم صلابة ◄

لغة السرد تتصف بالموضوعية والكلام يمتح من العامية

النفس، صفاء العقل وتوازنه. (ص ١٣٠).

والأمثلة على هذا التحوير اللغوي واستثماره في إبراز تضاريس الشخوص وخلفيات الإيديولوجيا، كثيرة.

٢ ـ وعبر التشكيك في جزء من المحكي من خلال تشبيهه بحكاية معروفة تجعل الشخصية التي تعيش الحدث تشك في صحته، كما تجعل القارىء بالمحاكاة الساخرة وباحتمال آخر للحدث أو العلاقة المسرودين.. وهذا ما نجده في علاقة عصام بالممرضة وصال التي حكت له قصة عن عائلتها وطلاقها واعتداء الزوج عليها، صدّقها في البداية ثم أخذ يراجع القصة على ضوء سياق حياة وصال لينتهي إلى احتمال أن تكون ما قصّتْهُ عليه مجرد تقليد لإحدى قصص الأفلام المصرية.. ونفس العنصر البارودي نجده، بطريقة مختلفة، في مشروع الشيخ عبد المنعم المتعلق بكتابة مذكراته وكأنه شخصية مرموقة يتلهّف الناس على قراءة تفاصيل حياته...

«المركب» هي رواية الالتباس الخصب

عناصر الرؤية الايديولوجية

إن «المركب» ببنيتها الثنائية، وشخصياتها المتمايزة، وفضاءاتها المتداخلة، تضعنا أمام صعوبات عندما نحاول استخراج الرؤية الإيديولوجية للرواية. انها، شأنها شأن الروايات الجيدة، تتدثر بنوع من الالتباس الخصب الذي يُبعدنا عن الطرح الأحادي والحسم الدوغماتي. ومن هذا المنظور، سنحاول القبض على بعض الخيوط المشكّلة للرؤية إلى العالم عند الفئات الأساسية في «المركب».

يمكن أن نبرز اتجاهين ايديولوجيين داخل مجتمع «المركب» مع ملاحظة التفاوت بينهما والمتجلي في افتقار أحدهما (الطوبوية) إلى تشخيص اجتماعي ملموس يدعم الخطاب والكلام الوارد على لسان سهام:

١ ـ الاتجاه الأول والذي يأخذ داخل نسيج النص صبغة الوعي المغلوط، يمكن أن نسترجع خطوطه من خلال الكرونوتوب الذي يقرن زمن ما بعد الثورة العراقية بزمن التكنولوجيا وبناء الدولة القوية، ونمو المؤسسات. إنه الزمن المقترن باتساع في الفضاء (امتداد أطراف بغداد، تكاثر العمارات، وفرة المستوردات (السيارات، الثلاجات) وقيام السوق الحرة...). لكن هذا الزُّمَكان يقابله ويعاضده، في آنٍ، زمكانٌ آخر يتمثل في استمرار الرقابة على المواطنين، والاضطرار الى التستر في العلائق بين الرجل والمرأة (مثال عصام ووصال)، واستمرار مجالس الشرب «الرجالية»، والازدواجية في السلوك (مثلاً، كلام المدير عن التقاليد، وسلوكه تجاه الممرضة وصال...). إن الكرونوتوب هنا يأخذ طابع الزمن التاريخي ضمن فضاء معينٍ ومن خلال خطاب يترجم مصالح اجتماعية وسياسية محدّدة. ولكن لجوء الكاتب إلى الباروديا والسخرية أعطى للنّسق الايديولوجي الذي يستوحيه كلامُ الشخصيات طابعَ الوعي المغلوط لكونه يصدر عن أحكام مسبقة مع ميل إلى أَسْطَرة الواقع وحجب إوالياته الحقيقية... إن الكاتب، وهو يرسم عناصر هذا الكرونوتوب والكلام المنحدر منه، يحرص على اشعارنا بالفرق القائم بين الكلام والفعل، بين النوايا وبين واقع الحال.

٢ ـ الاتجاه الثاني تتبدّى فيه الايديولوجيا من خلال خطاب له طابع طوبوي قياساً إلى بقية الخطابات الأخرى المتداولة على ألسنة الشخوص. ولعل سهام هي التي تشخصه أكثر. صحيح أن لها مواقف جريئة تطابق الأفكار التي تدافع عنها، ولكننا لا نجد أن هذا الخطاب قائم داخل مجموعة أو طبقة ملموسة ضمن التصنيفات القائمة في مجتمع «المركب». وقد يكون ذلك راجعاً إلى سياق الانبهام وتراجع التيارات التقدمية ممّا جعل صوت سهام يبدو وكأنه صوت للتذكير بالمثل والمبادىء والالتزام الأخلاقي... وهذا الموقف من لدن الكاتب يبدو أقرب الى المنطق من موقف التبشير والتنديد وادعاء وجود قوى ثورية مضادة. بدلاً من ذلك، يأتي صوت سهام الخافت ليذكرنا بإمكانات أخرى في الحياة والعلائق ومصالحة الذات.

إن جميع هذه الخصائص التي حققها غائب طعمة فرمان في «المركب» تقدم إسهاماً كبيراً في دعم الواقعية الجديدة العربية التي تتجاوز محاكاة الواقع إلى إعادة خلقه محملاً بعناصر تخييلية ورمزية تتيح للقارىء التقاط ما وراء المرئي والمشخّص، كما تتيح له إدراك التعقيدات الملتصقة بدينامية العلائق وتَفَاعل التاريخ الفردي بالتاريخ العام. وأعتقد أن رواية «المركب» هي من بين الروايات القليلة التي «مَسْرحَتْ» الدولة العربية العصرية وشَخّصتْ خطابها الملتبس الكاشف والحاجب في نفس الآن، لإيديولوجيا تعتمد التلفيق بين مرجعيات مختلفة ومتناقضة في معظم الأحيان. □

الأليف الغامض

محمد جمال باروت

مجاراة الصوت
شعر
نوري الجراح
منشورات «رياض الريس للكتب والنشر»
لندن ١٩٨٨

■ يواجهنا نوري الجراح في «مجاراة الصوت. ١٩٨٨» بمحاولة البحث في «النثري» عن لغة شعرية ممكنة، تبدو أليفة وغير متوقعة، قريبة ومفاجئة، اعتيادية وغريبة في آنٍ واحد. فكل شيء قابل للشعر، اللحظات والتفاصيل والجزئيات المهملة والمهمشة: الباص السائق، والراكب النائم، وقرص أحمر يذوب في الكأس، والصفارة، والمحصل، والحائط

والنسـاج الأعمى، وهـوائي التلفـزيـون، وكـؤوس البـيرة، والكـرسي، والمنشفـة، والقمصان، وعتبة الحمام، وباب المطبخ . . . الخ . ويعني ذلك اختبار للشعر لا يراه في المتعالي/ الكلي/ المطلق، بل في أكثر التفاصيل اعتيادية وإلفة، إلا أن هذا الاختبار لا يتوسل التفاصيل إلا لكي يقـذفها عـبر مخيلة مفعمة بالدهشة والغرابة. ومن هنا فإن «النثري» هـو المثال الجمالي الأساسي الذي يختبره الجراح. ولا نعني بـ «النـثري» هنـا المعنى القـاموسي لكلمة «نثر» الـذي يـواجههـا حسب تقليد كـلاسيكي بكلمة «شعر»، بل نعني بـه على وجه التحديد المعنى الجمالي أي الاقـتراب من «الوقائعي اليومي». بهذا المعنى ليس «النثري» بـالمعنى الجمالي للكلمة سـوى الاقـتراب من «الوقائعي اليومي» الذي ينكشف في «جماليات نـثر الحيـاة» بجيـل «النـثري»/ «الـوقـائعي اليومي»/ جماليات نثر الحياة في شعر الجراح إلى ما يمكن تسميته بلغة باشلار «عالم المتناهي في الصغر». فعوالم الجراح هي العوالم المتناهية في الصغر إلا أنها أيضاً العوالم الممعنة بالاتساع والفسحة. ينهض الغموض الدلالي تحـديـداً داخل هذا التوتر ما بين الإلفة والغرابة. يثير ذلك إشكـاليـة العلاقـة مـا بـين «النـثري» و«الرؤيوي». فإذا كان «النثري» مقولة جمالية تـرى الشعر في «الـوقـائعي اليـومي» فإن «الرؤيوي» مقولة جمالية أخرى ترى الشعر في «الكلي». وإذا كان «النثري» يقترب من «عالم المتناهي في الصغر» فإن «الرؤيوي» يقترب من «عالم المتناهي في الكبر». يخضع نوري الجراح إلى هـذه الثنائية فيما يتجاوزهـا ويخـترقهـا في محـاولـة تكتشف «الـرؤيـوي»/ «الكـلي»/ «المطلق» في العالم «النـثري» للحياة: تفـاصيله وجزئياته وبشره وأمكنته وجزئياته ويومياته . . . الخ. فما يريد أن يقـوله لنـا نوري الجـراح هو أن الشعر موجود «حتى في أكثر الكلمات شيوعاً وعادية، وتلك التي تدل على أكثر وقائع الحياة اليومية عـادية لا تفقـد إمكانيـاتها الشعـرية». ويفسر ذلك ولعه بعالم التفاصيل والجزئيات. إن اكتشاف «الرؤيـوي» في «النثري» يعني إذن في تجـربـة الجـراح، أن «الـذات» لا تكتشف موقفهـا الشعـري في النـرجسيـة والمـلائكيـة والكهـانـة بـل في دورتهـا داخـل نـثر الحيـاة. فالذات هنا هي عالم الشعر بقدر ما هي محملة بكل تفاصيل المعيش واليومي والملموس.

لقـد تـوضـح في ظـاهـرة «الاقـتراب من جماليات نثر الحياة» في الشعر العربي الحديث إلى الآن أسلوبيتـان عريضتـان متميـزتـان همـا أسلوبيـة «السرد Récit» و«الخطاب Discours» بمعناهما الألسني المحدد والضيق. يبدو نـوري الجراح وكأنـه يقترب من جماليات نـثر الحياة أسلوبيـاً بـواسطـة أسلوبيـة «السرد» بـدرجـة أساسية. وهي أسلوبية تبدو فيها وقائعية الحياة اليـومية وكـأنها تتتابـع وتجري في نقـطة الصفر دون «ذات» مبـاشـرة أو حـاضرة تـوجههـا. فـالذات هنـا هي إله خفي مخبـوء، تحضر على نحو غير مباشر وبعيد في كائنات مستقلة وذات كينونة خـاصة. ولعـل أبرز مـا يمثل عـلى نحو دقيق ومـدقق هـذه «الأسلوبيـة «السرديـة» في تجربة الجراح قصائد: «الآخرون ـ ص ١١» و«عـزلـة المـلاك ـ ص ١٢» و«روايـات المنفى ـ ص ١٣». و«أزهار الليل ـ ص ١٤» و«حانة ـ ص ٢١» . . . الـخ . ففي أسلوبيـة «السرد» بمعنـاه النقي الخالص تـبرز الوظيفة المرجعية الإحـاليـة للغة وتهيمن عـلى العـالم الشعـري بشكل استراتيجي:

> نزل الجميع وظل الباص
> يجرف الهواء
> ويلطم بجنباته الأغصان
> يمر بالمحطات
> ولا يتوقف
> والراكب النائم
> انكشفت لجبينه الرحابة
> ورأى القرص الأحمر يذوب في الكأس
> أغمض
> ونام
> نزل الجميع، مرة أخرى
> وظلت
> سكين السائق مكسورة في رقبته

لا تحضر الذات إلا كما يحضر الاله الخفي في مخلوقاته

تواجهنا هنا أسلوبية «السرد» بمعناه النقي. حيث تحيل الوظيفة المرجعية للغة إلى حـدث «وقـائعي يومي»: بـاص ينـزل الجميـع منـه، ويمضي مسرعـاً براكب نـائم وحيـد، . . . إنها تفاصيل سردية/ نثرية/ لا تحضر فيها الـذات إلا كما يحضر الإلـه الخفي في مخلوقـاته. أمـا النتيجـة الشعـريـة فهي: . . . وظلت سكين السـائق مكسـورة في رقبتـه. ليسـت هـذه النتيجة ـ الدلالـة المفتوحة والغـامضـة في آن واحد سوى محصلة لبنـاء القصيدة. إنها تؤثـر ليس بواسطة بلاغة الكلمة المفردة بل بواسطة مـا يمكن تسميتـه بـ «المجـاز البنـائي» الـذي يختلف كثيراً عن «المجاز البـلاغي» فـالمجاز البـلاغي يـزين العـالم ويحسنـه، في حـين أن المجـاز البنائي يتغلغـل في علاقـاته وأشيـائه.

يبـدو الشعـر في هـذه «الأسلوبيـة» «السرديـة» وكـأنـه يقص ويحكي ويخـبر. . .ولكن لكي يفاجىء. من هنا فإن اللغة الشعرية تبتعد عن غنائية الذات نحو غنـائيـة جـديـدة هي غنـائيـة الأشياء والتفاصيـل والمسرودات التي تعج بهـا دورة الحياة اليومية. وبذلك تتحطم الفـواصل ما بين اللغـة والحياة، الشعـر والسرد، الذات والمواقع. . . وتتقوض ثنائيتها لصالح تجربة ترى العالم في وحدته وكثافته وتوتره. فالكثافة والتوتر اللتـان تواجهنـا بهما النتيجة/ الدلالـة المفتوحة والمفاجئة، سكـين السـائق في الـرقبـة، هما نتاج للوحدة البنائيـة في النص الناتجة عن تفاعل الأجزاء والكل.

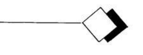
تشير أسلوبية «السرد» في تجربة الجـراح إلى مـا يمكن وصفه بـطبيعة مـوضوعيـة مـا للنص الشعـري ذات أصـل ملحمي. إلا أن هـذه الـطبيعـة المقـتربـة من الخـاصـة المـوضـوعيـة الملحميـة، لا تحكي وتسرد وتقص «ملحمـة البطل الكبير» أو «الانسان الكبير» بل ملحمية الأشياء الصغيرة و«الانسان الصغير».

غير أن نوري الجـراح يختبر الأسلوبيتـين: أسلوبيتـا «السرد» و«الخطاب» في آن واحـد أحيـانـاً. ونعني بـ «الخـطاب» هنـا حضـور «الأنا/الذات» التي تتضمن في داخلها الآخر. وبذلك فإن للغة وظيفتين مهيمنتين همـا وظيفة الكشف عن مخبـوءات الـذات ومشـاعـرهـا وعقدها الانفعالية ووظيفة الإحالة إلى ما هـو خـارجها أي الـواقـع، وهـو مـا تمثله قصيـدة «العـاشق ـ ص ٧١» حيث يـواجهنـا تـركيب بنائي يتألف من تواتر الخطاب/ السرد.

> أريد أن أتمدد على ضفة النهر
> التفاحة السوداء تتدلى

فـ «أريـد أن اتمدد عـلى ضفة النهـر» ترتبط بـ «الخـطاب» في حـين أن «التفـاحـة السـوداء تتـدلى» تحيل «السرد». وداخـل هذا الـتركيب البنائي يواجهنا «الانزياح»: الشعري: تفـاحة سوداء تتدلى. يؤدي الانـزيـاح دومـاً عنـدمـا يكون انزيـاحاً شعـرياً إلى الفجـوة/ التوتر ما بين التفاحة العادية والتفاحة التي أصبحت سوداء في الشعر، ويضفي ذلـك بـالضرورة حسـاً شعرياً لاعادياً بالعـالم، يكشف مـرارة الـذات، بما يمكن أن يتصوره المتلقي ويتخيله. من أحزانها أو أحزانه نفسها التي قـد يلقيهـا على النص.

يشير ذلك إشكـاليـة اخـرى هي إشكـاليـة العـلاقـة مـا بـين عنـاصر الحضـور وعنـاصـر الغياب. وهي إشكالية لا تنهض إلا في العلاقة ◄





ما بين «النص»/ «علاقات الحضور» و«المتلقي»/ «علاقات الغياب». يقوم الأساس العلمي (بمعنى علم النص لهذه الإشكالية على أن اللغة الشعرية تنتظم في محورين: تركيبي وتوارد. فاللغة (وهي الواقع المباشر) للنص لا تقرر كما في الدلالة المعجمية القاموسية للغة بل تومىء وتوحي بمستويات دلالية متعددة متشابكة لها. ومن هنا فإن التفاحة من حيث هي في المحور «التركيبي» تشير الاحتمالات الدلالية الممكنة في عملية التلقي: آدم وتفاحته الأولى ودلالات الخطيئة على ضفة النهر وكأن الحياة في جنتها الأولى البدائية...

ثم التفاحة السوداء، حيث يقود ذلك ربما إلى احتمال دلالي يكتشف موقف الذات ومشاعرها الخائبة أو الحزينة بعالمها... الخ. يعني ذلك أن النص يقترح تعددية دلالية منفتحة. إن هذه التعددية الدلالية المفتوحة والمنفتحة لا تتحصل إلى في العلاقة ما بين «عناصر الحضور» (أي النص) وعناصر الغياب (أي المتلقي). والشعر في هذا السياق هو باستمرار شعر الغياب الدائم والمستمر، المشحون بأقصى درجات الوحدة والكثافة والتوتر (وهي خصائص الشعر بما هو شعر). بهذا المعنى فإن علاقة التلقي في مثل تجربة الجراح تعيد انتاج النص وتشارك في صنعه من جديد. غير أن آلية التلقي لا تعيد انتاج النص إلا لأن النص نفسه أي عناصره الحضورية، يومىء لها ويسمح بها بأن تعيد الانتاج في فضاء مفتوح، يبدو فيه «الشعر» وكأنه «كرة كريستالية» تشع بالدلالات، وهي تتدحرج ما بين «النص» و«المتلقي».

*

غير أن الشعر في «مجاراة الصوت» تجربة «شخصية» لا «فردية». يكمن الفرق ما بين «الشخصي» و«الفردي» هنا، في أن «الفرد» مقولة كمية عددية في حين أن «الشخص» هو «الفرد» وقد أصبح «شخصاً متميزاً» يختبر العالم في ضوء حدسه الشخصي وخبرته الشخصية. ويفسر ذلك أن الجراح يشبك علاقات شخصية مع العالم. إنه صديق لأشيائه وتفاصيله وقتلاه... صديق الأمكنة والذكريات... ويسمي نوري الجراح ذلك بـ «حطام الإلفة». حيث تتحول «الإلفة»/ العالم الشخصي/ القريب/ المباشر إلى علاقات مشبعة بالغموض والآنية في آنٍ واحد. وداخل هذا التوتر ما بين الآنية والغموض يتدحرج «حطام الإلفة» ككرة كريستالية تشع بالدلالات المتكسرة والمتعرجة والمتشابكة.

الشعر هنا كرة كريستالية تشعّ بالدلالات

يحضر هذا النوع من الاختبار الشخصي للحياة على سبيل المثال في قصيدة «فضاء واطىء - ص ٤٨» فالقصيدة تحيلنا إلى: مرأة تهبط السلم كمجنونة، تاركة في الغرفة ألوانها الخفيفة، وهي تقول بذهول وإحساس بالذنب «لا تفهمني خطأ» غير أن هذه المرأة التي تبدو للوهلة الأولى عددية كمية. امرأة - فرداً وليست امرأة - شخصاً، سرعان ما نكتشفها في النص الشعري رسماً على الجدار/ شجرة كرز أبيض في الحديقة. فهل كانت «المرأة» في «فضاء واطىء» مجرد رسم على الجدار وشجرة كرز أبيض في حديقة المنزل، فكتها التجربة الشعرية وحولتها إلى امرأة من لحم ودم تهبط على السلم مذعورة؟ يمكن في الواقع إعادة قراءة النص انطلاقاً من هذا المركز الدلالي الذي يبدو في الآن ذاته مجرد مركز ممكن بين مراكز أخرى ممكنة بدورها. حقاً يمكن في الشعر أن تنفتح الدلالة إلى أقصاها، وأن تتحول عين حصان إلى شجرة، وامرأة إلى شجرة كرز أبيض في الحديقة. فهنا تتحصل الدلالة من «الفجوة» مما يمكن تسميته علمياً بـ «الانزياح»: الانزياح بين المرأة الهابطة على السلم والمرأة - شجرة الكرز والرسم على الجدار... والانزياح ما بين «الكرز» الذي هو أحمر و«الكرز» الذي هو أبيض في النص.

فهل تحتمل دلالة النص القول بأن المرأة التي أصبحت شجرة كرز أبيض، توحي في صفة البياض إلى عالم الملائكية والطهارة لدى امرأة تهبط السلم وهي محملة بحس الخطيئة: «لا تفهمني خطأ»؟!... ذلك هو أحد الاحتمالات الدلالية المتشابكة الممكنة. فكل شيء في شعر الجراح احتمال وإيماء بالممكن الدلالي الآخر الذي يبدو أحياناً لانهائياً... وفضاء دلالياً شاسعاً مفتوحاً على التأويل.

*

إن ما يسميه نوري الجراح «حطام الإلفة» ليس في حقيقته سوى اقتراب من «أحلام الإلفة» التي تقبع ظلالها في الزوايا الصغيرة والأكثر حميمية واعتيادية للحياة الشخصية اليومية. من هنا ينهض حطام هذه الأحلام/ تفاصيلها/ أمكنتها/ داخل العلاقات الحضورية للنص نفسه. فأمكنة الإلفة وتفاصيلها وأشياؤها هي في النص مثلاً: الممر، الكراسي، الصحن، السلم، النوافذ، الغبش، المصباح، الأبواب، المقعد، البساط، الصالون الخاوي، الزجاج، الكراسي الغبراء، هوائي التلفزيون، البلاط، قمصان النوم، التليفون، القبعة البنية، مفاتيح المنزل، الوسادة، السرير، الفراش، إبريق الحليب، حرام الصوف... الخ. ومن الملاحظ أنها في رمتها علامات - دلالات تحيل إلى ما هو أليف/ مباشر وشخصي وحميم.

غير أن هذه ليست مجرد علامات - دلالات وحسب، إنها أيضاً كائنات نوري الجراح... التي تصور الحياة كمجموعة أساطير يومية، وكأن الشعر ليس الأسطوري والخارق والمتعالي في ما درجنا على تسميته بـ «الأسطورة» ورموزها الجمعية... بل هو اكتشاف «الحياة اليومية» بوقائعيتها وتفاصيلها وأمكنتها الأليفة والحميمة كأساطير لـ «الشخص» مرتبطة بالرموز الشخصية. ويبدو الجراح في ذلك شاعر «الأساطير اليومية» الأليفة والغريبة، القريبة والمفاجئة، الاعتيادية والغامضة... وكأنها ملحمية الحياة الصغيرة - الشاسعة في آنٍ واحد. يستعيد الجراح نوستالجيتها: نوستالجية الطفولة الضائعة والشوق والحنان... نوستالجية البيت الحميم بحديقته، وأبوابه، ومفاتيحه، وزواره، وشجرة الكرز البيضاء فيه، وعتباته، وبلاطه... تلك النوستالجية المشحونة إلى أقصاها بالشعر. بالأمكنة والتفاصيل والذكريات، وبـ «حطام الإلفة» تعالوا نعيد قراءة الجراح من جديد. □

مقياس مجنون لحرب مجنونة

عبدالله صخي
قاص من العراق

حجر الضحك
رواية
هدى بركات
منشورات «رياض الريس للكتب والنشر»
لندن ١٩٩٠

■ في روايتها الأولى «حجر الضحك» تنشغل الكاتبة هدى بركات ليس فقط برصد التفاصيل اليومية لمدينة تعيش في ظل حرب مسعورة متصلة، إنما أيضاً برصد التحولات التي تحدثها تلك الحرب في بنية الفرد النفسية والاجتماعية. والكاتبة إذ تنجح في ذلك تسعى باجتهاد لتقديم نموذج روائي جديد يستمد بنيته من إطار المدينة ومن اعماقها ومن الوقائع المتتالية التي شملتها. لذلك تبدو الرواية مسرعة في إيقاعها الذي يشبه إيقاع الأحداث، إيقاع المدينة كل يوم، بل كل ساعة. من هنا أيضاً يأتي تداخل ضمير المتكلم بضمير الراوي، ويندرج الحوار في سياق المتن تلبية لحاجة الإيقاع السريع. ما يلفت في رواية هدى بركات ليس بناءها، وليس مجملها المعماري فقط، إنما لغتها الحارة، المتدفقة، القاسية، التي تؤكد أنها قادمة فعلاً من واقع حار ومتدفق وقاس يتلظى بين القذائف المنطلقة من أمكنة ما، بين رصاص القنص، بين دوي انفجارات السيارات المفخخة، بين حطام الزجاج المتناثر داخل وخارج المنازل والبنايات، بين الخسائر المفجعة، وبين الآمال المبددة. في وسط هذا الركام من الحرائق يدور الانسان حول نفسه وحول يومه باحثاً عن سبيل للخلاص، عن منفذ يقوده الى فسحة خالية من الغبار والرماد والدخان. ولكن هل بوسع الانسان أن يختار في زمن كهذا، في حقبة كهذه؟

كل شيء ممكن في هذه الرواية، كل شيء ممكن في ظل حرب يومية ليس بمقدور أحد التكهن بنهايتها، ثم التكهن بوضع اجتماعي لما يجعل الناس قادرين على إدارة انفسهم بدون موت مجاني خلف نافذة، في سوق، في شارع فرعي، في يقظة، أو في نوم. كل شيء ممكن: الحب، الهجرة، الشذوذ، المفاجأة، الصدفة، الخيانة، التهريب، الموقف الوطني، النظرة الانسانية، الاخلاق، أي كل الذي لا تستطيع مدن ان تختبره وتعتاد عليه خلال عقود من السنوات اختبرته واعتادت عليه مدينة الرواية «بيروت» في سنين قليلة. هكذا اذن، على المرء أن يختار، أن يتحول أو أن يثبت في موقعه كمتراس حتى تحين النهاية المجهولة. ولكن هل تسمح مدينة كهذه للانسان بالاختيار؟ أجل، ولكن أي اختيار؟ هذا ما تسعى «حجر الضحك» أن ترويه بهدوء يبعث على الضجيج.

تمتاز «حجر الضحك» بأنها لا تأسى ولا تشفق بحس فجائي على ماضي المدينة المسالم الخالي من الحروب والاقتتالات. انها تنشغل أكثر ما تنشغل بالراهن المفجع، وتسخر منه، من أسبابه ونتائجه، من التغيرات في حياة المدينة، ومن الناس الذين هم موضوع تلك التغيرات. حتى «خليل» الشخصية الرئيسية في الرواية ـ محورها ـ والذي تتعاطف معه تسخر منه في النهاية لأنه لم يعد كما هو في السابق، لقد تغير هو الآخر الذي بدا أكثر من مرة كما لو أنه عصي على التغيير: «كم تغيرت منذ وصفتك في الصفحات الأولى! صرت تعرف أكثر مني، الكيمياء، حجر الضحك».

رواية الراهن المفجع والسخرية منه

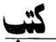
«حجر الضحك» رواية أحداث قبل أن تكون رواية شخصيات. أي أن الشخصيات لا تنمو تراكمياً كما هو سائد، إنما الحدث الذي يأخذ صفة اللقطة هو الذي ينمو وهو الذي سيغير في الشخصيات وفي مصائرها. ولذلك لا تتجه الرواية عمودياً إلا في كليّتها، بل تتجه أفقياً لتقصي أبعد واقعة في المدينة، وهي ليست نادرة على أية حال، إنما يمكن إيجاد مثيل لها في كل حارة من حارات مكان الرواية. بالطبع لا تستثني الرواية أفعال الشخصيات بل تؤكد عليها بقوة إذ إن التغيير سيأتي منها، فثمة تأثير وتأثير مضاد يؤدي الى التغيير. هنا الشخصيات لم تعد ضحايا الآخر فقط، الآخر الذي هو القيادات، التنظيمات، السلطات، إنما هي ضحايا حدث قامت به هي نفسها: مقياس مجنون لحرب مجنونة.

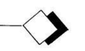
في مدخل الرواية يشهد «خليل» انتقال عائلة «ريتا» الى منزل آخر، ثم انتقال عائلة صديقه الحميم «ناجي» ابن الست «ايزابيل» الأمر الذي يترك فيه احساساً عميقاً بالفقدان، إذ أن عائلة «ناجي» كانت بالنسبة له تعويضاً عن وحدته وعزلته وشعوره بالضجر والاستياء مما حوله. «ما الذي يفقده البيت تحديداً حين يتركه ساكنوه فارغاً؟».

كأن «خليل» هو الذي طرح هذا السؤال عندما تفحص بيت «ناجي» إثر مغادرة عائلته المنزل المجاور لغرفته. إنه بذلك يفصح عن وحشة المكان، عن وحشته هو، وعن مخاوفه من العودة الى حياته شبه الانطوائية، شبه المعزولة. إذ سيظل دائم النظر الى الأشياء من حوله يناقشها ويفسرها ويستنتج منها أفكاراً مضطربة في السياسة والاجتماع. هكذا تصبح مغادرة عائلة «ناجي» أول إشارة للتغير يعقبها حدث مؤثر آخر أشد وقعاً وايلاماً على نفسه هو مقتل «ناجي» السريع والمفاجيء.

كان ناجي بالنسبة لخليل معادلاً للحب الذي يملكه الأخير ويفتقده في الوقت ذاته. فخليل يبدو شخصاً سلبياً بمعنى ما، خجولاً، ومتردداً. ثم أنه لشدة ضعفه يحتاج إلى من يسنده في مقاومته المفترضة لكل الويلات التي جلبتها الحرب، ولكل الدمار الذي لحق بالمدينة. ان شخصاً كهذا يرتبط بعلاقة استثنائية بـ«ناجي» في زمن قائم على المنفعة والانتهازية سيظل يتساءل عن مقتله لفترة طويلة خاصة إذا كان صديقها «نايف» يحسب أنه قتل بسبب عمالته. لكن «خليل» سرعان ما ينغمر بالحياة، وبالبحث عن جدوى لوجوده المرتبك الشائك. هل تعب خليل كما تعبت المدينة؟ لقد اعتادت المدينة على قانون استثنائي خاص بها يدعى: الموت، ومعادله في الرواية: السخرية المرة، والضحك المستمر. غير أن «خليل» لا يضحك. فالضحك هنا هو اللامبالاة، أو الدخول في اللعبة التي يتقنها اللصوص والمهربون والسماسرة والقتلة.

مرة أخرى يتصل خيط الحب الذي انقطع بمقتل «ناجي»، لكنه هذه المرة مع «يوسف». إنه أحد أقرباء «خليل» الذين يأتون الى المدينة للإقامة في بيت الست ايزابيل بمساعدة خليل. هنا تنمو علاقة جديدة بين «يوسف» و«خليل» ◄





لا تقل حباً ووعداً عن العلاقة مع «ناجي». وحين تشتد وطأة الصراعات والولاءات ينتمي «يوسف» - وبتشجيع من خليل - إلى أحد التنظيمات. وفي يوم ما يأتي النذير الذي كان «خليل» يخشاه دائماً كلما تذكر صديقه «ناجي»: الموت.

من جديد تبدأ دورة احزان «خليل» وعزلته وآلامه بعد مقتل «يوسف» هل يكفي هذا للتغير؟ إن الأمر ليدفع القارىء الى التوجس من مستقبل «خليل»، موقف العبث واللامبالاة والاحتيال والارتزاق، أو موقف الانتحار الذي يمكن توصيفه عندئذ بأنه رد اعتبار للنفس البشرية المعذبة المهزومة العزلاء. لكن التغيير القادم يأتي إلى «خليل» أو أن «خليل» يذهب إليه من الشق الأول، كي تكتمل دورة الضياع في أنفاق الحرب المظلمة.

إذن، يستجيب «خليل» لنداءات صديقه «نايف» الذي يصفه «خليل» بقوله: «كان نايف ضرورة لي، نايف الذي أحبه لشدة ما كنا نتشابه». انهما لا يتشابهان إلا في الأيام التي امضياها معاً في الكلية. ذلك أن التغير الذي طرأ على مواقف «نايف» وحياته وسلوكه جاء مبكراً: «بعد أن انتسب نايف للحزب خفت معاشرته للشباب، صار لا يمكث معهم طوال الوقت... بعد فترة صار يغيب عن المحاضرات، وعن الكلية، وبعد فترة صار يسلّم على الشباب باليد كالرجال، ويقنن مزاحه معهم، صار أكثر انتباهاً إلى لباسه، وإلى البنات، وصار يسقط في امتحانات آخر السنة». لكن «خليل» لم يكن بوسعه الخلاص من الشباك التي تتربص به في كل مكان. ومع أن الكاتبة لم تكن تتمنى أن يتم التغيير في موقف «خليل» على النحو الذي يدفعه الى اغتصاب جارته وتهديدها بالطرد من شقة الست ايزابيل، إلا أن السياق فرض ذلك، أي أن الواقعة، الحرب، المنطق الجديد المنبثق عنهما هو الذي فرض ذلك. وبهذا تندفع الرواية الى نهايتها، الى هدفها، الى فكرتها. □

الحدث هو الذي ينمو ويغيّر في مصائر الشخصيات

رسائل المنفي والمقيم

نادر خطيب
كاتب من فلسطين

الرسائل
رسائل أدبية
محمود درويش وسميح القاسم
منشورات «دار عربسك»
حيفا ١٩٨٩

■ كتاب «الرسائل» الاصدار الأول لدار عربسك الحيفاوية. يجمع أربعين رسالة نثرية تبادلها الشاعران، في الفترة الممتدة من أيار ١٩٨٦ حتى تموز ١٩٨٨. اشتهرت باسم «رسائل بين شطري البرتقالة الفلسطينية» وطالعها القارىء العربي من على صفحات اسبوعية «اليوم السابع». جمعت رسائل القاسم درويش في ثلاثة حُزم: الأولى (الرسائل الشعرية) وتضم قصيدة القاسم (تغريبة إلى محمود درويش) وقصيدة درويش (أسميك نرجسة حول قلبي، إلى سميح القاسم).

الثانية وتضم المجموعة الأولى من الرسائل النثرية. يبدأها محمود درويش في «رسالة أولى» من تساؤله المفتوح على وخز الكتابة الرسائلية في نسيجها، وماهيتها، وفي وقعها على القارىء حين تصبح ملكه بعد «تسلل الفكرة المشتركة إلى الكثيرين من الأصدقاء» وطالما أن الشروع في كتابة الرسائل أصبح أمراً محققاً، يرسم درويش في شيء من الحذر الأدبي ملامح رسائله المقبلة مع سميح القاسم، إنطلاقاً من وحي البعدين: الوجداني - الذاتي، والانساني العمومي.

في ولادته من رحم التجربة الواحدة لكل من الشاعرين يمارس الخطاب النثري الرسائلي من الموقعين المتباينين تعبيراً مشتركاً ذا بعد نموذجي يعكس تجليات وتداعيات التجربة الأعظم للشق المنفي من الوطن، ولشق الوطن المقيم في الوطن. حيث الجانب الوظائفي منه ينفي وجود جغرافية ما بين الشق المنفي والشق المقيم. وهذا مقطع لمحمود درويش من افتتاحية الرسائل:

«سنحاول إفلات النص من ضفافه. إذ لعل أبرز خصائص الكتابة هي فن تحديد الضفاف الذي يسميه النقاد بناء، فلنكسر البناء لتعثر لعبتنا الجديدة على ساحتها المفتوحة.

وأصل الحكاية، كما تذكر، هو رغبتنا الوارفة في أن نترك حولنا وبعدنا وفينا أثراً مشتركاً وشهادة على تجربة جيل تألب على نور الأمل وعلى نور الحسرة. وان نقدم إعتذاراً مدوياً عن إنقطاع أصاب ساعة في عمرنا الواحد. وأن نعيد ارتباطنا السابق إلينا وإلى وعي الناس ووجدانهم، لنواصل هذه الثنائية المتناغمة. ثنائيتنا. إلى آخر دقيقة في الزمن».

وتنتهي الحزمة الثانية في رسالة درويش «شقاء يوم الثلاثاء» حيث يطوي الشاعران صفحة أولى من كتاب رسائلهما المتبادلة. فيا ثنائية الموقع تنتهي بنا إلى أحادية الرؤية «وما يهمنا أيضاً هو أننا حاولنا أن نكسر جمود النظرة إلى العلاقة بين الداخل والخارج. دون أن نخشى القول أن المنفى ليس دائماً في المنفى، وان الوطن ليس دائماً في الوطن، فإن في وطننا من المنافي ما يضعف نعته بالجنة المطلقة، وفي المنفى من طرائق إبداع، ما يخفف نعته بالجحيم المطلق».

الحزمة الثالثة: وتضم احدى عشرة رسالة، كتبت ما عدا الأولى منها بعد إنطلاق الانتفاضة الشعبية في الأراضي العربية الفلسطينية المحتلة، والخطاب الرسائلي هنا يتنحى قليلاً عن منحى السرد التعبيري الذي تضيئه أكثر ما يمكن تلك الصور المكتنزة في الذاكرة الوطنية على خلفية حضور مشهد الانتفاضة مع رمزه الأكبر المتمثل في الحجر، مقترباً إلى الصيغة الحسية في بث الهواجس والأفكار من خلال الواقعة الحاصلة، بعدما

كان من خلال الفكرة الآتية من المخيلة تارةً ومن الذاكرة تارة أخرى. هنا يقوم الخطاب على الواقعة. مستيقظاً على أثرها. ومستنطقاً من الداخل الحقيقة الكامنة فيها. وإذا كان المزج بين الذات والفكرة سمة عامة في رسائل الحزمة الثانية، فإن المزج بين الذات والواقعة الحاضرة هو السمة القادمة في الرسائل المكتوبة في زمن الانتفاضة. وإذا كانت دلالة النص السابق مجازية وإيحائية، فإنها في النص القادم عينية وفعلية.

في رسالة «كرم نابوت، ومهنة الورد» لمحمود درويش نقرأ «نعم، إن المعاني التي يبذرها هذا الحجر، القادر على كل تأويل وترتيل وتنزيل، في تحوله من تراب إلى سنونو، من ماء إلى نار، من هواء إلى كلمة. هي أكثر أيام حياتنا موهبة واشراقاً.

كيف تبزغ البطولة من المأساة. لا كيف تبزغ الجريمة من المأساة. هو الفارق الذي يقف على المنعطفات ليدل على تآخي شعب مع الحرية. وليدل أيضاً على كبت الخلط بين «الخرافة والواقع» وفي رسالة سميح القاسم «على هذا الحجر أبني دولتي!» نسمع صدى المعنى ذاته «... ويبقى إلى أجل مسمى. هذا الفلسطيني مسكوناً بالقلق، محموماً بالغربة، تتلقفه المطارات لتنثره الموانىء.. إنما إلى أجل مسمى. وإلى أجل مسمى قطعاً، قطعاً وبكل تأكيد. فبعد كل هذا الليل لم يبق إلا أن يشرق الحجر!

وسيشرق الحجر، شمساً إستثنائية، لأن الشمس العادية منهمكة ببقايا الأسطورة مبللة الخطا، بين اسحق شمير المقتضب بخطاه المقتضبة على ساحة العشب قبالة البيت الأسود في واشنطن. وبين خطا ولاة النواحي من مُزق وطننا الكبير».

على مستوى الشكل، كان لنقل الدلالة من الصورة إلى الواقعة. ومن الفكرة إلى الحادثة، أثر في ملامسة الخطاب اللفظي فنية أدب المذكرات أو أدب السيرة. أقرب الأجناس الأدبية شكلاً ومضموناً من الرسائل. وبين الجنسين أبنية فنية مشتركة، وقرائن منتظمة بين مُعطى الذات ومُعطى العالم.

وفي أكثر الرسائل شهرة وأصالة تنصهر سيرة الكاتب مع الأرشيف التاريخي، والمعالجات الفكرية والأشعار العاطفية، ويزخر أدبنا العربي الحديث بنماذج فذة من أدب الرسائل أفضل ما فيها صدق النص، وحرارة الخطاب. وهذا الأخير مونولوج يجريه الكاتب مع ذاته أحياناً، أو ديالوج يرجعه الكاتب إلى ذاته أحياناً أخرى. وفي الحالتين تُلتقط ذات المؤلف، روحه وجسده، في نقاط إنقطاعها وإرتباطها مع الوجود، وفي النهاية تشكل الرسائل بالنسبة لصاحبها إرتداداً إلى الذات منسجماً مع حركة الواقع ومتنافراً معها في آن واحد.

هذه الخصائص وسمت رسائل أدبائنا وشعرائنا العرب في المهجر والوطن، ابتداءً من رسائل جبران، ومي زيادة، وعمر الفاخوري وغيرهم الكثير. وقد أتتنا هذه الرسائل نتاجاً أدبياً رفيعاً بعد تمكن أصحابها من الكتابة الروائية والقصصية. وامتلاك بعضهم ناصية الشعر ومَلَكة الابداع. وهذه المادة الرسائلية تنتظر بدورها قلماً نقدياً ليفرد لها بحثاً مسهباً، مؤسساً على طرفي المعادلة: ذات المبدع كإنسان وذاته كأديب، وكشاعر، وكفنان. وفي ذلك استجابة ما لدواعي النقص الموجودة في المكتبة العربية.

على مستوى المضمون في نقل الدلالة من الصورة إلى الواقعة، فقد جرى تفاعل بين الشاعرين على قدر كبير من التمازج شحن الرسالة الواحدة بحركة درامية خافتة، تفصح عن ذاتها على خلفية المفارقة الوهمية في المكان بين شاعر يمثل لسان حال تجربة في الوطن وآخر يمثل لسان حال تجربة في المنفى. ولولا متانة التجربتين إلى حد انصهار الواحدة في الأخرى لما جرى ذلك التكامل مع كل رسالة وأختها. ويبدو أحياناً أن الشاعرين يتبادلان المواقع كما يتبادلان الرسائل، فيصبح الوطن منفى، والمنفى وطن. منتهيان إلى بؤرة مُشرقة تمحو الثنائية ووهميتها الجغرافية، وتزيد من تعميق الوعي بالوطن. كمكان تتجسد فيه كينونة الانسان الأبدية. في مدى الزمن المنظور ومداه اللامنظور.

نقل الدلالة من الصورة الى الواقعة ومن الفكرة الى الحادثة

إذا كان الجانب الأول من المضمون، كما أشرنا سابقاً، لا يفسح مجالاً لوجود مسافة ما بين الشاعرين، حيث أن بوتقة روح الوطن هي واحدة في المطلق. فإن جانبه الآخر يقيم مناخ توازنه عن طريق اقتناص الحقيقة من فوهة الوهم، وفي رسالة درويش إلى القاسم «اشرح لهم... اشرح لهم صبرك» نقف على نص يحمل جملة من المقابلات الكاسرة للتوازن، هي في حد ذاتها مفارقات جارحة في جسد التاريخ نفسه، الذي يحاول الشاعران عبر ثنائية أحاديثهما ترسيخه في الحواس والفكر الجماعيين، وهذا مقطع منها «لم يحدث في تاريخ السطو البشري يا عزيزي، ما يشبه هذا السطو، كأن يرافق الطرد من الوطن بمحاولة الطرد من الوعي والهوية. وكأن نعجز عن قول ما هو مقول في الواقع بطريقة لا تخرب توازن الكرة الأرضية.

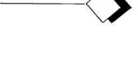
فعندما يتحول الاحتلال إلى «وطن وحيد» للمحتل تصير مطالباً بأن تعتذر عن كل سليقة، وبأن تبرز أناقة قتلك بخصوصية لا تؤذي سمعة الخنجر المغروس في لحمك. لا لشيء إلا لأن شخصاً آخر قد قتل والد قاتلك في مكان آخر.

أنت.. أنت الثمن. ولا لشيء، إلا لأن القاتل ليس خائفاً من القتل مرة أخرى فقط. بل لأنه خائف من أن يفقد هوية الضحية. «أنت.. أنت الثمن».

لا توجد ثمة نية بين الشاعرين في «الرسائل بين شطري البرتقالة الفلسطينية» تود تكريس الصيغة الحوارية الثنائية بينهما، والتساؤل هنا، ليس عن مألوف هويتهما الشخصية وحتى الشعرية، وإنما عن اللامألوف في هوية كيانين يمنح أحدهما للآخر، السيادة والمصير، والحياة. ومن مُراد هذه الرسائل تقديم محتوى التصور الحق عن علاقة الخارج بالداخل، والداخل بالخارج، فكلا الكيانين كما يؤكد الشاعران روح لجسد واحد. فكما لا يستطيع الجسد أن ينفصم عن روحه، كذا الروح لا تنفصم عن جسدها.

وحيث أن الشاعر يتصارع مع آلام غربته في المنفى، كذا أخوه يتصارع مع آلام غربته في الوطن. وفي الحالتين لا نجوى بلا حنين، ولا معاناة بلا مرارة، ولا عودة بلا ذاكرة. «لهذا السبب أحارب الالتباس الخبيث، ولا أمد حنيني على جسر فردي. فكن أنت جسري الصلب. وقدم لجدل «الداخل والخارج» عافية التواصل. عوضني عن غياب لأفرح: ما دمت هناك أنا هناك. وأفتح النافذة المطلة على العكس. ما كان يطل على الخارج فينا، يستدير ليطل على الداخل، هي الدائرة... هي الدائرة» من محمود إلى سميح، ومن سميح إلى محمود «لماذا أقول لك ذلك كله؟ لأنك توصيني بشجرة الخروب. حسناً، دعني أصارحك بأنني منذ فراقنا، وربما منذ تعارفنا، وأنا أتهرب من أنقاض البررة. زيتونها، خروبها، ◄





صبّارها... وحين أمر بها أحاول اشغال نفسي بأمر ما حتى أتجنب النظر اليها. ولو ضبطت نفسي متلبساً بالنظر صوبها فإن عقرباً صفراء تلسعني في القلب مباشرة وبلا رحمة وتنغص عليّ رحلتي.. لا تغبطني على إقامتي.. جحيم هنا وجحيم هناك.. جحيم إلى يوم الجنة، يوم يلوح أطفال فلسطين بأعلام فلسطين في مراسم استقبال ضيف رسمي أو في طقوس العيد المقدس الكبير. عيد العودة، والحرية والاستقلال».

إن «محبي» الفضول لن يعثروا على ما يشبع رغباتهم في هذه المراسلة الدفينة، وصفحاتها لا تعد من أوراق الشاعرين الشخصية. اللهم. إلا بعض المقاطع الجارية على لسان السؤال عن الحال والأحوال، وهي تسعى إلى هدفها المنشود في غفلة من زحام الواقع. وفي يقظة من القارىء. ولعل هذه الصفة لا تنفي من وثائقيتها في أدبيات الشاعرين. من حيث تعبيرها عن الهاجس الشعري، والانساني، والوطني عند الشاعرين. ولا تخلو أيضاً من مصارحات ومكاشفات بين الشاعرين ازاء الواقع وما يزخر به من حيوات.

وفي تصفحنا للرسائل نلاحظ أن الشاعرين قد رغبا في إضفاء شكل تلقائي متجانس للمعنى والأسلوب من رسالة إلى أخرى، لاخراجها كمجموعة على شاكلة سلسلة يكمل أحد أجزائها الآخر بحيث أن الرسالة الواحدة تكون متممة لسابقتها. ويتجلى الأمر، في متابعة الموضوع من نقطة إلى أخرى. وفي النبرة التي يكتب بها الشاعران. وهي منسجمة في عمق معناها على متمايزات في سطح النص. وهذه التمايزات ترجع إلى خاصية كل شاعر في أدواته. وبتعبير آخر لا تكفي لإثارة مقارنة ذات شأن بين الشاعرين، تلقي الضوء على فنية الخطاب النثري لدى الشاعرين في مدى تفاعله وتأقلمه مع خطابها الشعري.

ومن المهم أن نذكر أن هذه الرسائل لا تبلور ملامح إضافية في التجربة الإبداعية. الشعرية والنثرية. للشاعرين. ولا تترك بصمات متميزة على نتاجها الأدبي، ولكنها تضفي إضافة جديدة على منجوز أدبهما من جهة، وتضفي على اللون الرسائلي العربي من جهة أخرى. مسحة تجديدية خلاقة تنحى إلى التعبير عن الوجدان الوطني الأصيل. حيث يتجسد النص كرابطة بين الأنفس المفصولة، بسبب المسافة المباعدة في التضاريس السياسية والجغرافية، والتي تلتحم في غنائية لا تنفصم عراها أبداً.

ويجري في الرسائل تناول جملة من المواضيع والحوادث الصغيرة التي مرّ بها الشاعران، وأحياناً يتكىء النص على الذاكرة، وعلى التداعي الاسترجاعي، كتعبير عن هم وسخط من قانون الواقع السياسي المرير، وكتعبير عن مرارة المعاناة من قانون الواقع العربي الراهن الزائف واللعين. وكلا التعبيرين تكريس لجبل المصائب الذي يرزخ تحت وطأته الانسان الفلسطيني في وطنه وفي منفاه. وفي حله وفي ترحاله. إلا أن يحصل هذا التعبير على تنفسه من الصعداء مولوداً من رحم الانتفاضة المباركة، وتواصلها، واستمراريتها.

وتلخيصاً لهذه المراجعة، نقول انها محاولة للإجابة عن السؤال الذي طرحه محمود درويش في رسالته الأولى إلى سميح القاسم: «ولكن ما قيمة أن يتبادل شاعران الرسائل؟».

تسعى الى تبيان البعد الحقيقي من وراء كتابتها، ونشرها في الصحف، ومن ثم تجميعها في كتاب واحد ذي فائدة مرجُوة على ساحة النثر والتأليف العربية. □

قضايا الرواية الحديثة

حكمت الحاج

قضايا الرواية
دراسات
جان ريكاردو
منشورات وزارة الثقافة السورية
دمشق ١٩٨٨

■ للّغة قابليتان، وكل واحد يحسّ في نفسه ميلاً إلى تغليب قابلية على الأخرى، فمنهم من يعتبر اللغة وسيلة قادرة على نقل شهادة أو تفسير أو تعليم، وعند هؤلاء المخبرين، ينصبُّ الاهتمام على الرسالة التي ينبغي ايصالها، والجوهري في عرفهم يقع خارج اللغة التي ليستْ سوى أداة النقل.

ومنهم - وهؤلاء أقل عدداً - من يعتبر اللغة مادة للبناء يعالجونها بصبر، ويحوطونها بأنواع العناية، والجوهري في عرفهم هو اللغة ذاتها، والكتابة لا تعني عندهم إيصال معرفة مسبقة، لكنها ذلك المشروع لاستكشاف اللغة على أنها حيز خاص، وإذا كان الجوهري يقع في اللغة، وإذا كان موضوع النص هو سياقه الخاص به، سياق تأليفه، فلا يمكن والحالة هذه أن يفكر الكاتب في موضوع مقرر سلفاً، وكل تسلسل خارجي في مراتب الموضوعات لا يتصل باللغة في شيء. ذلك هو ما يبرز التباين بين العالم اليومي المعيوش وبين القصة كنَصٍّ مُتخَيَّل.

تأثير وفاعلية النص القصصي في شرع «ريكاردو» ينبعث أصلاً من «الإزاحة» التي يعملها النص عن الواقع وليس في نقله أو محاكاته.

إن الآراء المعلنة بصدد الرواية تبدو متواطئة في معظمها تواطؤاً عميقاً، ذلك أنها تعتمد عقيدة مشتركة الزامية وشائعة هي الواقعية. وقد يقع لأكثر من روائيّ أن يختار عن قناعة أو عن حساب دقيق. تلك الأيديولوجيا الشائعة على استبصارات نوع من النقد، وأن يرتقي هذه الأيدلوجيا في واحد من مظهريها الأعظمين، إنْ لم يكن

فيها معاً.

ويمكننا أن نتعرف الواقعيةَ من المماثلة بين الحياة وبين النص المتخيل الذي تصنعه الكتابة. وإذا كان النص المتخيلُ، جوهرياً، جزءاً من الحياة، فهو اذن خاضع لأحكام التأويلات اليومية. وإذا كانت المماثلة بين الحياة والنص المتخيل ترضيَ أنْ تظلَّ باطنية، فذلك ان الانتباه ما أنْ ينصب عليها حتى يظهر ما فيها - أي في المماثلة - من المشاشة التي لا جدال فيها.

إذا نمى النص المتخيل على نحو يمثل السردَ الروائي الذي يبنيه، ففي هذه الحالة يجري التخلي عن موقفين متكاملين، أولاً، تصور العالم المتخيل على نمط العالم المعيوش وثانياً، الحكم في قضايا الكتابة بناءاً على قواعد مسبقة وقَبْليّة. إن التفكك اللغوي الظاهري في رواية كْلُودْ سِيْمونْ «طريق الفلاندر» يدعونا إلى إيضاح التماسك الذي يربط السَّرديّة بالنص المتخيل، وتحديده والتدليل عليه.

كتاب «جان ريكاردو» هذا، تداخل نصوصيّ واضح (تَناصّ) مع الكتاب النقدي الشهير «أزهارُ تاربْ» لمؤلفه «جان بولان»، نفس المنهج اللغوي في النظر النقدي، مع التشديد على الاتجاه البلاغي في الكتابة في مقابل الواقعية، والانتصار لمبدأ الكتابة اللازمة في مقابل الكتابة المتعدية التي تهتم بالتوصيل، يتصدر الكتاب اقتباس من «جان بولان» لا بأس في إيراده كاملاً: نسمع أناساً يقولون كل يوم - ولست أعني الحمقى وحدهم - ان الأبحاث التي تتصل باللغة هي أبحاث ذات طبيعة بيزنطية وفارغة، وهي لا تصلح إلا لصرفنا عن المشكلات الكبرى التي يجدر بالإنسان مجابهتها من مثل معرفة العالم والتصدي لمسألة الروح والقضية الأخلاقية، إلّا أنه، انْ ثبت تحليلنا على الأقل، فالعكس هو الصحيح، انتهى. وقد عمد مؤلف هذا الكتاب «جان ريكاردو» إلى أن يأخذ من «أزهار تارب» أهم اصطلاحين نحتهما «جان بولان» وهما: الاتجاهات البلاغية والاتجاهات الارهابية في الكتابة الأدبية. تستند الاتجاهات البلاغية في مجموعها إلى نشاط التعبير. فكل صورة لفظية (تشبيه، مجاز مرسل، استعارة، كناية، ولا يدخل المؤلف في هذه الجردة المجاز العقلي إذ يعتبره تعبيراً أخذ على مأخذ الحقيقة لا المجاز) تُظهرُ فيها امتلاءاً تعبيرياً ينتظم حول محورين عموديين هما: محور التعبير الموضعي ومحورُ الفَضْلَة[1].

وعلى المحور الأول تكون العلاقة بين اللغة والأشياء المعبر عنها باللغة هي مجرد صلة. ان الاتجاهات البلاغية لا تدع متسعاً ابداً بين محور التعبير الموضعي ومحور الفضلة لتأثيرات السياق النصي المحسوسة، ذلك أن سمات النثر الخاصة إذا بلغتْ غايتها تصدَّتْ لمنازعة القواعد العامة، أي أن الصراع والتناقض يقع بين القواعد البلاغية والأمثلة المشخصة.

الاتجاهات الإرهابية: بمجيء الرومانسية انتهى عهد التقنيّات وحل محله عهد الصدق. وغرائب هذا الانتقال جديرة بالإيضاح، فمحور الفضلة النشيط يتحول إلى محور «اللُّغْنَة»، أي: ان كل عبارة لفظية فذة - أي واقعة على محور الفضلة - تغدو، لكونها فذة، جديرة بأن تقلَّد وتغدو منبعاً لقواعد بلاغية جديدة تتجمد بدورها في صيغ محنطة.

فإذا آستُبِيحَتْ الصورة الصادقة غَدَتْ تقليداً خالصاً وأُفرِغَت من محتواها الانفعالي أي من مزيتها الأصلية. هكذا يُقضى على التعبير المتميز الذاتوي. وحين يُقْلَب محور الفضلة يطْمِسُ التعبيرُ العامُ الجاهزُ كلَّ تعبيرٍ خاص. ومعروف رأي «بيرغسوت» في هذا الصدد: ان اللغة تقدم أوعية عامة لعواطف شديدة الخصوصية دائمة الحركة، فيمحو العام من تلك اللغة ما في تلك العواطف من خصوصية وتموج وحركة. هذا الموقف الجديد لا يَطْرحُ إذن المخطط البلاغي بل يكتفي بأن يُراجِعَهُ. انه بلاغة بائسة. هذه البلاغة الملعونة هيَ ما يعنيه «جان بولان» عندما يسمي الاتجاه الإرهابي. والحق أن إدخال فكرة التعبير الحيّ الخالص المتخلص من كل صنعة بلاغية إلى ميدان اللغة يبتعِثُ المفهوم المضاد التصغيري، مفهوم «القالب الجاهز» أو «الكليشه»، والقالب الجاهز يحدد على العكس الصور اللفظية التي يبلغ فيها وزن البلاغة حداً يزري بإمكانية التعبير الخاص. حينئذٍ يحِل الارهاب محل الأدب، وتتلو المحظوراتُ الإرهابيةُ القواعدَ البلاغية، وباسم الأصالة الرومانسية المتجددة ابداً، يُشْرَعُ في مطاردة القوالب الجاهزة ثم تعلن الحرب تحت هذا الغطاء على مناطق بأكملها في اللغة.

عندما نبحث عن التعبير العفوي الصادق فمعنى ذلك اننا نهرب من القالب الجاهز[2]، إن كل عبارة وكل جملة وكل كلمة يمكن أن تصبح قالباً جاهزاً، وإذا كانت جملة مثل «السماء مرصعة بالنجوم» قالباً جاهزاً فان العدوى قد تصيب كلمة «مرصعة» ذاتها، وقد تمتد إلى بقية الكلمات في الجملة فتصبح كلمة النجوم مثلاً «كليشه» ثابتة، وهكذا فباسم الأصالة سيمارس بعض النقادُ الارهاب على الكاتب.

على أن المسافة التي تفصل النشاط البلاغي عن آفات الاتجاه الإرهابي المفرطة، لا ينبغي أن تمحو استمرار أساسها الأيدولوجي، فالاتجاهات الارهابية، شأنها شأن الاتجاهات البلاغية إذْ هي صورتها المقلوبة، تتميز بأن نهجها ينفي الرجوع إلى سياقات النص الشكلية. فلئن بقيت الأيدولوجيا البلاغية مقصورة على القلة القليلة، فان استطالاتها الرومانسية - وهي حاضرة الآن في مواقع لا يتوقع وجودها فيها - لتكبحُ - على عكس ما هو متوقع - بجمودها الانقلاب الثاني في اللغة الذي بدأ يظهر.

يتأمل «ريكاردو» بإيجازٍ شديدِ المخطط الأوليَّ الذي يقتضاه يرفض «أندريه بريتون» الوصف باسم الاستعارة، ثم كيف إن «آلان روب - غرييه» على العكس من ذلك، ينبذ الاستعارة باسم الوصف.

فيما يخص «أندريه بريتون»: في بيان السوريالية الأول المنشور عام ١٩٢٤ يتصدى لِـ «دوستويفسكي» ويزدري جهاراً «أدغار آلان - پو» ثم «جيمس جويس» وذلك وفقاً لطرائق ثلاث:

أ - اقتطاع وصف موجز مأخوذ من «الجريمة والعقاب».

ب - رفض ربط هذا المقطع بسياق النص ككل. يقول «بريتون» عن الفرقة التي يصفها «دوستويفسكي»: سوف يصرون على أن هذا الرسم المدرسيّ قد وضع في موضعه الملائم. غير ان المؤلف قد أضاع وقته سُدى، فَلَسْتُ داخلاً غرفته أبداً.

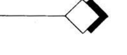
جـ - إهمال النتائج النابعة من شكل الكتابة التي يعزو «بريتون» الخطأ إليها باسم نظرية ميتافيزيقية.

وبالنسبة إلى «آلان روب - غرييه» في كتابه «نحو رواية جديدة»[3] وفي فصل «الطبيعة، الانسانوية، المأساة» يرفض الاستعارة رفضاً قاطعاً، ولكن هذا الرفض لا يعدو أن يُشاكِلَ مخطط «بريتون» بمراحله الثلاث:

(١) يقصد المؤلف بالفضلة: ما يفضل عن المعنى ويفيض عنه. الحال فضله. الفرق بين الجملة الرشيقة والجملة العاتية فضلة.

(٢) القوالب الجاهزة المحنطة في العربية رهيبة، ويكفي أن ننظر في كتاب (الألفاظ الكتابية) للهمداني لندرك مدى خضوعنا لها عن وعي وعن غير وعي.

(٣) صدر في القاهرة بترجمة من محمد مستجير مصطفى. سلسلة دراسات في الآداب الأجنبية.



أ ـ اختيار الاستعارات المفردة: يقتطع استعارات ويعزلها عن سياقها في النص. مثلاً: الزمن يجري على هواه.. الجبل مهيب، قلب الغابة، الشمس التي لا ترحم، القرية اللابدة في قاع الوادي.

ب ـ رفض تضمينها سياقها النصي المشخص الذي يمكن أن تتم ملاحظتها في إطارها الحي، يقول: ليست الاستعارة في الواقع صورة بريئة أبداً.

جـ ـ إهمال النتائج النابعة من شكل الكتابة التي يعزو «روب ـ غرييه» إليها الخطأ باسم نظرية ميتافيزيقية. يقول: في معظم أدبنا المعاصر تتكرر هذه المشابهات التشخيصية بلجاجة وتماسك مفرطين تكراراً يكشف عن نَسَقٍ ميتافيزيقي كامل. سواء وعى الكاتب ذلك أمْ لَمْ يَعِهِ. إن أَنْسَنَة الأشياء (تشخيصها)، ينم عن اعتقاد بقوى غيبية أو أسطورية وراءها أو فيها، مع انه ليس في الطبيعة سوى الانسان، والانسان وحده.

إذن، حسب «ريكاردو»، فان «غرييه» و«بريتون» يجمع بينهما، في تعارضهما الخارجي، نقاط تشابه لا يرقىٰ الشك إليها. إلا أنه يستدرك بشأن ذلك قائلاً ان مثل هذا التشابه أو التناظر هو فقط في تَنْظِيرَيْهِما، وهو لا يمتد إلى أعمالهما الأدبية. وإذا كانت نصوص «بريتون» الشعرية لا تناقض في الحقيقة اتجاهه النظري الإرهابي، فإن روايات «غرييه» على العكس من ذلك، أبعد كثيراً من أن تتوافق واتجاهه النظري الارهابي. ولذلك فلن تأخذنا الدهشة كثيراً إن رأينا أن أعمال «غرييه» تقع في مكان أكثر تقدماً على ما سبق من كلام. ويقصد «ريكاردو» بذلك أن «غرييه» قد استخدم الاستعارة البنيوية في رواياته بالرغم من رفضه النظري للاستعارة.

إن مؤلفات البلاغيين والارهابيين ليست في جوهر الأمر شديدة الاختلاف وهي على كل حال أقل تميزاً بعضها عن البعض مما يمكن أن توهم به النظريات الخاصة بكلا الطرفين. أفلا يخطىء الكلاسيكيون والرومانسيون على حد سواء عندما يتحدثون

اذا استبيحت الصورة الصادقة غدت تقليداً خالصاً

عن أعمالهم الأدبية؟ فاذا ما فتشنا عن سبب كفيل بتفسير هذا التقارب على الرغم من النظريات، وكفيل من جهة ثانية بتفسير العيب المشترك في النظريتين بالقياس إلى الأعمال التي تقابلها لرأينا الفكرة التالية: ان المؤلفين عندما يكتبون إنما يضعون «نصاً» Text أما إذا تحدثوا عن فنهم فهم يقصرون همهم في الأغلب على إعادة ذكر شيء آخر، هو في أحسن الأحوال فقرات معبرة موجزة، وهو أحياناً فلسفة ميتافيزيقية غثة.

إذن فالاستعارة تتحدد عند «غرييه» و«بريتون» على أنها كيان يحمل الخير إلى احدهما والشر إلى الآخر، أي أنها قائمة بذاتها مستغنية عما حولها. ومن السهل أن نتبين مخاطر طريقتيهما. أفلا يعني النظر إلى الأسلوب دون اعتبار للتناسب بين أجزاء العمل الأدبي نسياناً لكون العمل والأسلوب يخلق احدهما الآخر؟

وبالقدر الذي تنشيء فيه الاستعارة بوضوح مقروء معنى جانبياً بسبب من صلة عتيقة، فإنها تستحق استعمالاً حذراً. وحين نعتبر أن الوصف الذي يمر عبر الشخصية يوفر للاستعارة مرجعاً داخلياً، نكون قد أرجأنا نتيجة مهمة وهي = يكفي للرواية أن يكون لها ما نسميه بالراوي العارف بكل شيء، حتى يعمل هذا الراوي عمل بؤرة تحيل إلى مرجع داخلي في كل حال من الأحوال. والتجانس في الروايات التي تروى بضمير المتكلم ـ وهو تجانس خداع في الأغلب ـ إنما ينبع من هذه الخاصية. وبدلاً من أن تمضي الوجهة الخارجية إلى نسق خارجي، فانها تنثني وتستبطن على الفور، ثم انها تتواطأ مع الراوي بالقدر الذي يضم فيه هذا الراوي كل نَسَقٍ خارجي، حينئذٍ يغدو الحشو غير ممكن، فإذا ما كان هذا النمط السَّرْدِيُّ يفتن الروائيين فذلك لأنه يلعب دور «مصحح الأخطاء الأوتوماتيكي» إذ انه يسهلُ بما يقيمه من وحدة عميقة الهندساتِ والتجمعات المركبة التي تتيح وجود الوحدة والتنوع معاً.

وإذا ما تكدس الرواة بعضهم بجانب بعض، فإن كلاً منهم يصحح أغلاط حكايته الخاصة به. أما إذا اندمج بعضهم في بعض فإن الإحالة إلى مرجع يمكن أن تتم اعتماداً على الراوي الذي يحتوي كل شيء، والراوي الموجود في هذا المحتوى. مثل هذا الإمْكانُ هو ما يستخدمه كلود سيمون في «طريق الفلاندر» حين يقرب على هذا النحو بين «جورج» و«ايغليزيا»، ومثل هذا المظهر البنيوي هو ما يشير إليه ذلك التقارب الآخر الذي تحققه «كورين» في جسدها بمعاشرة كل منهما لها. □

فاس بلا نساء

هاديا سعيد

ورقة البهاء
شعر
محمد بنيس
منشورات «توبقال»
الدار البيضاء ١٩٨٨

■ كان الكتاب أمامي وتلقيته مثل هدية، وفرحت به كالأطفال. اجمل الهدايا هي الكتب، والذي قال ذات يوم ان الكتاب هدية، لا يقرأ، كان مخطئاً تماماً. الكتاب/ الهدية، جميل، مشرق، حلو كالمفاجأة.. ولكن.. ان تحيل الهدية الى.. شأن آخر فهذا أمر آخر!!

كان الصديق العزيز محمد بنيس بين كتابه وبيني، شاباً مدججاً بالابتسامات والصداقات والعلاقات، طموحاً كعالم ومتفجراً كشاعر. هو شاعر، كما يُحِب، ولعلي أجرؤ على القول ان شعره يصيبني... بالتعب!!

«في اتجاه صوتك العمودي»... ظللت

أحب ما في هذا الشعر انفلاته من صناعة القصيدة

ابحث عن الاتجاهات لأفك رموز الخط، كان الشكل أجمل من الشعر واكثر انسياباً في تحويله الى اللوحة، الى التشكيل، وعندما التقطت المعاني، كنت متخمة بجمال، بجماليات.. وكان وجه بنيس البعيد القريب يرأف بي... كعادته!

لكني كنت تلقيت ذات يوم منه.. هدية أخرى.. «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» وعبرها كان صوت بنيس وحضوره، باحثاً ناقداً، يؤسس لحداثة مغربية سترفع لها القبعة على اكثر من صعيد.

دراسة مهمة، تعتز بها مكتبتي، تعلن أني ذات يوم كنت في هذا المغرب المتعدد، وكان الأحبة.. أحبّةُ الفكر.. كُثُراً!!

ها هي «ورقة البهاء» منذ أشهر، بين أوراقي، فوق أوراقي، سبقتها «فاس» ذات يوم الى أذني، على لسان بنيس. كنا نتحلّق حوله، في دارته الرحبة المرحبة، مشارقة جمعتنا ببنيس الصداقات والمراحل والهموم والعلاقات والمشاريع.. نستمع الى القصيدة:

«من يسمع فاس تغنّي لابن سليمان
هذا الولد المفتون بِلّي عمامته
بشُعيرات.
تضحك فوق
الصدغين..
شعيرات...»

فاس، فوق شفتي بنيس، وبين عينيه، عَرَفْتُها مرةً أولى في ندوة الرواية العربية عام ١٩٧٩، يومها كان بنيس جوّالاً بنا.. (مع برهان غليون، غالب هلسا وعبد الحكيم قاسم وصنع الله ابراهيم...).

أدخلنا الأزقة، زوّرنا القرويين، وأقمنا في غياهب فاس وأقحمها بنا. تلمستُها، تنشّقتُها، وكانت منذ ذلك اليوم، وشماً في تاريخ مدن عرفت وأقمت وأحببت...

الآن، فاس في «ورقة البهاء»، قصيدة، عنيدة، تدعوني للتعب، ربما لذاك التعب الجميل أو الأصيل:

«قفاف الجواهر: فاس
طبق الزمرد: تاريخ منجرف
منتخبات اليواقيت: أمم هامت بقبائلها
شاشية: ومشت
لحف المخاد: لضفاف ترهل في حمى السنين
أحارم صوف: نسيت معراج طفولتها».

هذه «ورقة البهاء» ورقة فاس، مشحونة بما قبل الطبيعة، وقبل البدء بتاريخ لما قبل التاريخ المسجّل، يبدو أن الشعر فيها بحث مضنٍ عن لغة تكتب لغتها خارج اللغة، وعن كتب مزّقتها الوجوه والنفوس، وفاس، وسط عاصفة القصيدة ولادة مستديمة وبداية لا تستمر، هي نبضة الحب الأولى وأول ابتسامة، لكن القصيدة عنيدة، متعبة، هائلة، تعصر الاساطير وتجرف التواريخ، كأنها تخلق زمناً وطقساً للشراسة، النساء فيها اغريقيات القلب واللسان، والرجال آلهة العشق والرغبات:

«يكون مبتدأ الختان زواج حناء زغاريد تعبىء جمرة العينين طيراً معلناً لون الخزامى واشياً فخذيك بالأغصان لا تصرخ فأنت السيد المختون البسناك أجمل ما يزودنا به الأتراك من جبدورك اللوزي جلباباً وطربوشاً وتلك البلغة الصفراء لا تصرخ كأن فراشة خضراء من حضن التصدع تحضر الأقصى تهدهد راحتيه يكاد يخطفه النعاس الى قباب والقباب الى حمام والحمام الى مياه لو يشاء هذا الطفل ان يلهو بأجمل ما يزودنا به الاتراك لانتهت المتاهة أمك الصحراء تلك وديعة الاصوات في طبق النحاس.

هل الحياة مكان مرتطم بجدران الولاية أم جلالة سر ما بيديك من حجر يؤاخي بشر أنفاس...».

من الشعر ما هو طفل وما هو حياة وما هو نظرة وما هو عاصفة وما هو وثام أو صدام أو افتتان...

ولأصدقائي الشعراء أُبّهة وخُيلاء وطفولة تدعو نفسها لهدهدة حيناً كما تدعو كل الأفراح والأحزان والشظايا الى وليمة الدهشة والتغريب.. في أحيان أخرى!

ودوماً ما بين القصائد نستريح ونستعيد.. ولعل أحبَّ ما في «ورقة البهاء» إليَّ.. تلك المقاطع المنفلتة من صناعة القصيدة العنيدة و... المُرْهِقة!!

فهذه ولادة للشعر تتفتح كابتسامة طفلة بدأت تكبر:

«فاس عن فاس نأت
والماء عتيقي
بصراخك سيدتي
اشتعلت
والماء شقيقي»
فاس عن فاس نأت
ها أنت أمامي
أوضح من رقصات البحر على جسدي
تجتازين الضوء القمري الى أقصى الكلمات
ضاقت عنك الشمس وضاقت عني العتبات..»

«ما قبل الكلام»، «شيء عن الاضطهاد والفرح»، «وجه متوهج عبر امتداد الزمن»، «مواسم الشرق»، «في اتجاه صوتك العمودي»، ثم... «ورقة البهاء».. قصائد كثيرة، صعبة، متعبة، تصلنا لتشوش لا لتؤانس وقد تخلق لدينا ابتسامة عصيان أو شيئاً من الأرق.. شيئاً من قبيل الانزعاج أو الضيق..

تلك قصائد لا ترأف بنا، صوتها فحولة الغابات الشرهة الى أكثر من فريسة.. طازجة!

«لا أحد كان يراني
وأنا أُفرِغُ هذا الليل من مذاقه الفحمي
من سلالة النسيان
ليل بعيد هرم
تنشقّ فيه نجمة وحيدة
كأن جوف الماء
يفرج عن صواعق الأبد
عن نخلة
وعن كواكب أخرى
بلغة تموج في نهر الجسد
هي انتشار ليلة الغناء
حيث السماء صخرة منقوعة
تسلمني لرقصة
البهاء»

لا أقدر أن أقرأ الشعر عن مسافات، فالقصائد في دمي، أغنية وأهزوجة وعمر أصحح به عمري.. هي الناقص عندي تُكْمِلُه، والرؤى تُعمِّقُها والمطر الخصب للروح تُسْقِطُه.. ويقيناً ابحث بها عن المرأة، الحضن الأول وما هو اكبر من كل قول.. هي سؤالي المهم بين كل أسئلة التلقّي.. وفي «ورقة البهاء» بحثت عنها: طوطمي وقريني بين العواصف والأساطير والمستجيرات وصاحبات العيون الرمادية وبين صنعاء وسبأ وغرناطة والشام... لكن المرأة غابت، وسقطت كل النساء في نسيان القصيدة، ووحدها فاس كانت الأنثى والحبيبة والأم ووحدها نهضت ثم.. نأت!!!

«نبّئني
يا سيدي البرّاح
كيف احرر فاسي من فاس». □

الشاعر ملك السويد والقصيدة مارغريت تاتشر

فائز الضمان
سورية

■ في العدد الواحد والعشرين من مجلتكم الغراء، نشر مقالٌ للشاعر نزار قباني بعنوان «خمسون عاماً من الشعر» ولما كان ما تحدث عنه الشاعر الكبير يستحق الاهتمام والدرس ويحمل في ثناياه أخطاراً بعيدة رأيت أن أبعث لكم بهذه الملاحظات عسى أن تسهم بالفائدة وتوضح الرؤيا

إذا كان الشاعر كملك السويد
فالقصيدة حتماً ليست كمارجريت تاتشر

لا أحلى ولا أمتع من أن تقرأ نزار قباني - شعراً ونثراً - حيث اللغة السهلة الساحرة والصورة الفوتوغرافية الناطقة والصورة الكاريكاتورية الساخرة.

رمز يشحن الذهن ويلامس الأعصاب بعصا سحرية يشعر معها القارىء برجفة لذيذة. حوار مقنع. هيمنة كاملة على شخصية القارىء حتى ليبدو نزار ممن يعملون في تحضير الأرواح. ولأن نزاراً هكذا، ركب سفينة الشعر لنصف قرن مضى وعمل فيها قبطاناً ورباناً، وليس هناك من يشكك في عبقريته ولا في تمرده وحبه المطلق للحرية.

لكن ما نشرته مجلتكم في عددها الواحد والعشرين والذي انتظم في خمسة وعشرين مقطعاً تحت عنوان «خمسون عاماً من الشعر»، جعلني أقف أمام نزار جديد. يتراءى ويتوارى حتى بدت بعض المقاطع محطات جفلى في تاريخ النزارية. ولولا الأسلوب المميز لنزار لشككت في أنه صاحب المقال إذ أنني شعرت أن فيه شبحاً من الماغوط أو أدونيس علماً أن نزاراً لا يخفى على أحد. فقد بدا في بعض ما كتبه متمرداً على كل شيء ومن أجل شيء أو لا شيء، فبعد أن كان فارساً لا يشق له غبار، وغزالاً شارداً، وصقراً يحلق في كبد السماء بحرية، وطاووساً يزهو بثوبه الرائع. . بعد ذلك نجده في

بعض ما كتب متناقضاً قلقاً وكأن العصر فعل فعله. . . وسأقصر مناقشتي لما ورد في المقاطع الآتية: ١ - المقطع السادس - ٢ - المقطع التاسع - ٣ - العاشر - ٤ - الثاني والعشرين - ٥ - الرابع والعشرين - ٦ - الخامس والعشرين وهو الأهم.

١ - في المقطع السادس يقول الشاعر الكبير «إن الشاعر كملك السويد يملك ولا يحكم» «في حين أن القصيدة تأمر وتنهي وتقول للشعر كن فيكون». قد يبدو للبعض أن هذا الكلام منطقي وحقيقي. وقد يبدو لأول وهلة بسيطاً، لكنني وجدت فيه مغالطة فكرية وفلسفية. . . فمتى كان الشاعر مخزناً يفتح ويغلق كما يشتهي الآخر. وحتى لو كان هذا الآخر أشعة لايزر أو جهاز كمبيوتر. الشاعر ليس بهذه السلبية التي تظهر بتلك القرينة التي اعتمدها الشاعر الكبير نزار قباني، والقصيدة القصيدة كائناً ما كانت فهي نتاج للمبدع بكسر الدال وليست هي المبدع نفسه. وعلى هذا فإذا كان الشاعر كملك السويد، فإن القصيدة ليست كمارجريت تاتشر بالتأكيد.

٢ - وفي المقطع التاسع من المقال نفسه يقول الاستاذ الكبير: «لا تعذبوا أنفسكم في تصنيفي. . . إنني شاعر خارج التصنيف». ماذا لو تأثر بهذا القول غيرك من الشعراء وادعوا بأنهم خارج التصنيف؟ ماذا لو أن تعبيرك «إنني خلطة حرية» أصبح سلوكاً؟ إنني أقول لو كان غير نزار من يقول ذلك لهان الأمر، ولقلنا لكل حصان كبوة، لكن أن يصدر هذا عن نزار قباني بالذات. هذا يعني أن أقوى القلاع بدأت تهتز، فتحت مقولة (خلطة حرية) سوف يبرر الخروج عن الوزن والقافية والموسيقى والمضمون. وتحت مقولة (خلطة حرية) سوف لن تسلم اللغة من التمرغ في وحل الأحقاد الهمجية. إن الحرية التي تكلم عنها نزار قباني ليس لها وجود في كل العالم شماله وجنوبه ولا حتى في مخيلة الشاعر الواقعي، وهي تتلاقى وتتطابق في الوصف مع مقولة أخرى نقيضها تماماً ألا وهي «الفوضى»، فلماذا لم يختصر نزار كل تلك اللاءات لتعريف الحرية بكلمة واحدة هي «الفوضى». وإلا كيف نستطيع أن نتدبر أمر (خلطة حريته) عن خلطة حرية غيره، ونحن كما يعلم نعيش في عصر تكاثفت فيه الرؤى وتصالبت فيه الفلسفات؟ ومع ذلك أبقى على يقين أن الحرية ليست صرعة من صرعات العصر، ليست في تلوين الشعر بالأصفر والأحمر والبنفسجي، وليست في الرسم على الخدود والسيقان - وليست في نوادي العري - ولن تكون في العهد الأدبي، ثم ليست خلطة من هذا وذاك لأن القصيدة ليست علفاً للدواجن تحتاج الى خلطة من البروتينات.

٣ - وهذا استمرار للمقطع التاسع - ففي نهاية المقطع العاشر يقول الشاعر الكبير: «إن حريتي تدفعني إلى ارتكاب حماقات كثيرة، ولكنني لا أعتذر ولا أندم فالشعر بدون حماقة هو موعظة كنيسة وبيان انتخابي لا يقرؤه أحد». إذا كانت الحماقة بمعنى الغضب الثوري فمرحباً بها من حماقة وإن كانت بمعنى الحماقة الحرفي أي «الشذوذ» المكروه فلا أعتقد أنها من صفات الشاعر، وأذكر قولك:

«كل شعر معاصر ليس فيه
غضب العصر، نملة عرجاء»

ثم كيف يهرب الشاعر من «لزوميات ما لا يلزم» وهو القائل «في قصيدته حوار مع طه حسين»:

ما علينا إذا جلسنا بركن
وفتحنا حقائب الأحزان
وقرأنا أبا العلاء قليلاً
وقرأنا رسالة الغفران
أنا في حضرة العصور جميعاً
فزمان الأديب كل الزمان

وفي المقطع الثاني والعشرين يقول نزار «في السنوات الأخيرة أصبحت أحفر الورق بأظافري حين أكتب. . أصبحت عصبياً. . وحارقاً وجارحاً وصار سلوكي كأرنب بري. . .». وأنا أقول: لا عجب في ذلك، فليس وحده من يعاني من نزق العصر. وإن ما كتبه نزار في المقال نفسه لدليل كاف على صدق مشاعره، وإلا ماذا نسمي قوله في المقطع السادس عشر: «الشاعر العربي بدون شك هو أعظم شاعر في الدنيا»، فما مقياس العظمة هنا؟ هل هو الفقر والحرمان والإرهاب الفكري أم هو النتاج؟ ثم من هو هذا الشاعر العربي؟ هل هو أمرؤ القيس والمتنبي وأبو نواس أم أنه الماغوط والسياب، والبياتي؟ أم هم مجتمعون؟ أم أنها اللغة الرائعة المطواعة الفنية؟

إن الشاعر العربي اليوم بعيد عن التصنيف وعن العظمة إلا إذا كان مقياس العظمة هو «الأنانية». إن مقياس العظمة الحقيقي لا يكمن في كأس الويسكي ولا في سطل البيرة ولا في المناظر الخلابة ولا حتى بالقنبلة التي تفجرها القصيدة، لكنه يكمن في العطاء الحضاري للشاعر إن كان مترفاً أو جائعاً. وكثيرون هم من يرون أنه بقدر ما يجدب الوطن تخصب الرؤيا للشاعر.



إن الشاعر العربي يدفع كمبيالية الشعر وفوائدها، ولكن ليس لأنه عظيمٌ بل لأنه ليس بشاعرٍ مع استثناء عدد أصابع اليد على امتداد الساحة العربية.

٥ ـ وفي المقطع الأخير الخامس والعشرين فيه ما فيه:

١ ـ «ليست هناك في رأيي لغة عربية واحدة.. ولكن هناك لغات.. لغة الجاحظ ـ لغة ابن المقفع الخ... إن الحديث هنا لا يوحي بالخوف لأنه يعني باللغة الأسلوب.. لكن الشاعر نزار ذكر في المقطع الثاني عشر ما يلي «إيماني بالديمقراطية الشعرية، دفعني الى التفتيش عن لغة تؤمن هي الأخرى بالديمقراطية وتحب الجلوس في المقاهي الشعبية وتشرب القرفة واليانسون. وتلعب (الكونكان) الخ...! أي لغة تلك غير العامية ـ والمحلية ـ!؟

متى كانت المفردة تعوز نزار قباني ـ فقد عرفناه سيد اللغة يخضعها لهدفه يتلهى بصحبتها ويتمتع بفرائدها فيصوغ منها اللآلىء والدرر ويصنع منها القنابل والدمار ويرسمها بسمات وقبلاً وأحلاماً وأملاً دون أن تعجزه صورة أو يستورد مفردة. إن الأرض لم تهتز تحت أقدام اللغة كما اهتزت اليوم لقد تعدت الهزة «٧» درجات على مقياس المتنبي.

ويقول الشاعر نزار في المقطع نفسه: «قد أصل في خطابي الشعري الى مستوى الكلام العادي وقد أتهم بالنثرية حيناً وبالتقريرية حيناً آخر ولكنني لا أغضب مما يقال لأنني أعتقد أن الفاصل بين الشعر والنثر سوف ينهار عما قريب كما انهار جدار برلين (إن بروستريكا الشعر قادمة)».

كيف بربك أيها الشاعر تعتقد هذا الإعتقاد؟!

فمتى كان الشعر يساراً وكان النثر يميناً أو العكس؟

أليس يعني انهيار الجدار الفاصل بين الشعر والنثر مثل ما يعنيه انهيار الجدار الفاصل بين الحرية والفوضى؟!

أقول وبكل صراحة إن ذلك الضيف الذي هجم عليك منذ خمسين عاماً وأقام معك تلك الإقامة الأبدية ودخل دون استئذان أقول كأنه يريد الخروج كما دخل فقد ملَّ الطبخات النزارية فأخذ يمد يده ليتسول لقمة من مطبخ غير مطبخ نزار وحذاءً يصلح لامتطاء جميع الأمواج. وعمامة بلون قزح لم يجدهما في خزائن نزار.

ألست القائل أيها الشاعر الكبير: أتجول في الوطن العربي... لأقرأ شعري للجمهور... فأنا مقتنع.. أن الشعر رغيف يخبز للجمهور.. أنا مقتنع منذ بدأت... بأن الأحرف أسماك وبأن الماء هو الجمهور.

ألست القائل: لأنني لا أمسح الغبار عن أحذية القياصرة.

لأنني أقاوم الطاعون في مدينتي المحاصرة

لأن شعري كله حرب على المغول والتتار والبرابرة

يشتمني الأقزام والسماسرة.

أليس بعد هذا الطاعون طاعون ـ أهناك أبشع من ذلك الطاعون الذي حول الشعر ـ من رمزٍ وطليعة وقصيدة ممنوعة مسموعة ـ إلى طلسم وخديعة ـ ولغو وفجيعة ـ ثم أليس نزار قباني من قال إن الشعر هو النفس الملحنة ـ ألست من كان ولا زال حتى كتابة هذه الأسطر الشاعر الذي يرفض شعر اللف والدوران ـ والطلاسم واللغة السوقية ألست القائل:

ذُبح الشعر والقصيدة صارت
قينة تشترى ككل القيان
جردوها من كل شيء وأدموا
قدميها باللف والدوران

ثم ألست القائل:

نرفض الشعر عتمة ورموزاً
كيف تستطيع أن ترى الظلماء
نرفض العاطلين في قهوة الشعر
دخان أيامهم وارتجاء

ونحن نرفض سوقية اللغة وعتمة الشعر وسيبقى الشعر أرقى أساليب التخاطب بين الأرواح البشرية وكلما زادت موسيقى اللغة زادت غنائية النفس وراحتها.. إن أدبنا اليوم بكل أشكاله وأنواعه من شعر وقصة ومسرحية أقل زنة من أمانينا ورغم وجود بعض النتاج الطيب فمعظم الأدب يعاني من مرض أصابه في شكله ومضمونه فهو مريض بعقوق أبنائه. لكني على يقين بانهزام تلك الدعوات المشبوهة وسيبقى الأدب العربي وخاصة الشعر منه شاباً متجدداً ولن ينتحر لمجرد غشاوة عابرة.

لقد قال الشاعر نزار القباني في قصيدته لأبي تمام ـ «لماذا الشعر.. حين يشيخ لا يستل سكيناً وينتحر» أجيب الشاعر الكبير على تساؤله بالآتي ـ لن ينتحر الشعر العربي ـ لأنه لم ولن يشيخ وما زال أجداده شباباً» وإلا ماذا نفسر قول عنترة بن شداد والذي ما زال صداه يملأ الآذان وتغنيه صاحبة الصوت الملائكي فيروز.

ولقد ذكرتك والرماح نواهل
مني وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسّم

وقول البحتري ـ

وقد نبه النيروز في غسق الدجى
أوائل ورد كن بالأمس نوما
يفتقها برد الندى فكأنه...
يبث حديثاً كان قبل مكتما

وقول المتنبي ـ

ولا تحسبن المجد زقاً وقينة
فما المجد إلا السيف والفتكة البكر
وتضريب أعناق الملوك وأن ترى
لك الهبوات السود والعسكر المجر
وتركك في الدنيا دوياً كأنما
تداول سمع المرء أنمله العشر

وقول نزار قباني ـ

فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبا
فيا دمشق لماذا نبدأ العتبا
حبيبتي أنت فاستلقي كأغنية
على ذراعي ولا تستوضحي السببا
ماذا سأقرأ من شعري ومن أدبي
حوافر الخيل داست عندنا الأدبا
الشعر ليس حمامات نطيرها
نحو السماء ولا نايا وريح صبا
لكنه غضب طالت أظافره
ما أجبن الشعر إن لم يركب الغضبا

إن الشعر أيها الشاعر الكبير كما ذكرت في المقطع (١٢) «حركة توحيدية ـ لا حركة انعزالية ـ وأنه همزة وصل لا همزة قطع» كلام بسيط وجميل يدخل أعماق النفس وأرجو أن لا يفهم مما قدمته أنني ممن يستسيغون شعر الطرب لأجل الطرب لكنني لست مع شعر ليست فيه من طبيعة العصر إلا سوداوية الرؤيا وكأن الشعر طابور جنائزي لا نعرف متى ينتهي ثم لست مع المفردات المعجمية كما أنني لست مع المفردات السوقية ـ لست مع شعر لا يحرك قيماً وأحاسيس جمالية في النفس ولست مع الشعر الذي لا يحافظ على مكانته من غيره من الكلام. ورغم عدم ايماني بتعبير «خلطة حرية» لكنني على لغتكم أقول الشعر «خلطة جمال» والقصيدة ـ موقف ورؤيا ـ والشاعر ـ لحم ـ وعظم ـ ودم ـ ووعي مبدع. □

ناقد ومنقود

أدبية الارهاب الفني في جنازة النقد الأدبي

إسلام أبو شكيّر
سوريه

■ في مقالته «كأس ويسكي في جنازة الشهيد - الناقد، العدد السادس والعشرون، آب/أغسطس ١٩٩٠» يقدّم لنا الشاعر الأستاذ سميح القاسم نموذجاً (جيّداً) ومعبّراً عن الكتابة النقديّة الأدبيّة العربيّة التي لا تفتقر - في حالٍ من الأحوال - إلى النيّة الطيّبة والشعور الصادق والمخلص تجاه قضايا الأمّة والوطن، لكنّها تفتقر - على الأغلب - إلى ما يثبت انتماءها إلى (النقد الأدبيّ) من حيث هو خطابٌ عقلاني، متجرّد، مضبوط، مستقلّ بمناهجه ومقاييسه وأصوله ولغته ووظيفته. وبعبارةٍ أخرى، فإن (النقد الأدبيّ):

١ - محكومٌ بـ (أدبيّته). اي أنّ الحركة الوحيدة المشروعة التي يمكنه القيام بها هي تلك التي تتمّ ضمن حدود المساحة المتوافرة له بفعل (الأدبيّة) التي يدّعي الانتساب إليها. وأيّ تطاولٍ على غير هذه المساحة يفقده الكثير من مصداقيته، ويجعله عرضة للتشكيك في جدّيّة غاياته، إلاّ إذا تمّ ذلك بغرض خدمة وتأكيد نسبه الأدبيّ تحديداً.

٢ - وهذه الحركة هي حركةٌ منظّمة، أي أنّها واقعةٌ تحت سيطرة وتوجيه الناقد الذي يقوم هو نفسه بتحديد نقطة الانطلاق المناسبة لها، والمسار الذي تستطيع أن تتخّذه لنفسها، ونقطة الوصول التي يريد بلوغها. وبلا شكّ، فإنّ عمليّة التنظيم هذه هي وحدها الكفيلة بأن تمنح الكتابة النقديّة كلاًّ من صفات التماسك والإقناع والتأثير ممّا لا بدّ من توافره فيها.

٣ - وفي كلّ الأحوال، فإنّ النقد الأدبيّ ليس بوسعه النهوض بمهمّته (الأدبيّة)، ولا الالتزام بمبدأ (الحركة المنظّمة) إلاّ من خلال اللغة التي يستخدمها. إنّ اللغة النقدية هي لغة مفاهيم ومصطلحات، وهي وحدها التي من شأنها أن تبلور الأفكار، وتؤدّيها منسّقةً واضحةً دقيقةً، كما أنها الوحيدة التي تضمن لعمليّة الاتّصال بين المنتج (الناقد) والمستهلك (القارىء) أن تتمّ بنجاح.

٤ - على أنّه لا بدّ من التنبيه إلى أنّ النتائج والأحكام التي قد يصل إليها الناقد لا تحمل اسم (حقائق)، كما أنّها ليست ملزمةً لأحد. وإنّ كل ما ذكرناه عن الدقّة والضبط والموضوعيّة والعقلانية... إلخ، إنّما هو (مجرّد) أدواتٍ (منهجيّة)، أمّا المادّة التي (يجرّب) النقد أدواته تلك عليها، فهي مادّةٌ (أدبيّة) لا تخضع لأيّة سلطةٍ (خارجيّة) سواءٌ تمثّلت في قانون أم منطقٍ أم شعارٍ سياسيّ أم عرفٍ اجتماعي أم أيّ شيء آخر.

***

والآن: أين تقع مقالة سميح القاسم من هذا كلّه؟...

بدايةً، لا بدّ من الانتباه إلى أنّ المادّة الرئيسيّة المدروسة هي (شعر الانتفاضة)، وهي مادّةٌ خامٌ، أي أنّها قابلةٌ للمعالجة من زوايا متعدّدة، تبعاً للقيمة التي يمكن أن تعطى لها، حيث من الجائز اعتبارها مادّةً أدبيّةً لتخضع عندئذٍ لمقاييس النقد الأدبيّ، أو مادّةً لغويّة فتخضع لمقاييس النقد اللغويّ، أو مادّةً سياسيّة فتخضع لمقاييس النقد السياسيّ، أو شيئاً آخر فتخضع للمقاييس التي تناسبه، وهكذا...

فيما يتعلّق بالقاسم، فإنّه - كما يبدو - قد اختار أن يتناولها من حيث هي مادّةٌ أدبيّة، معترفاً بضرورة إخضاعها لمقاييس النقد الأدبيّ، تماماً كما لا بدّ من إخضاع الانتفاضة نفسها لمقاييس النقد السياسيّ باعتبارها ظاهرةً سياسيّة. وبالطبع، فإنّ مثل هذا التحديد لطبيعة المادة المدروسة هو أوّل إجراءٍ منهجيّ يجب اتّخاذه للحيلولة دون اختلاط المقاييس وتداخلها - إلاّ إذا كان هذا التداخل وظيفياً، ومعتمداً من قبل الناقد بقصد تعزيز هويّة مقاييسه الأساسيّة -، وللإبقاء من ثمّ على قدرٍ أدنى من التماسك الكفيل بتسويغ ما يمكن تسويغه من أحكامٍ ونتائج.

غير أنّ ما نلاحظه بعدئذٍ هو أن ذلك الاعتراف لم يستمر الاستثمار المقنع الذي كنّا نتوخّاه، بل إنّ الكاتب يتحفّظ عليه منذ البداية، متبعاً إيّاه بحرف الاستدراك (لكن)، حيث يقول: [لكن لنتوقف قليلاً عند لفظة «المقاييس» هذه، وسنلاحظ دونما حاجةٍ إلى المراقبة المتأنّية أنّ هناك أكثر من مقياس وأكثر من منهجٍ في المجال النقديّ العربيّ]. ونحن سنتوقّف معه فعلاً، متسائلين عمّا إذا كان يريد من وراء هذا الكلام أن يبرّر استخدامه لمقاييس أخرى غير أدبية - كما فعل حقّاً، وهو ما سنبحث فيه بعد حين -؟.. نعم، نحن لا ننكر تعدّد المقاييس والمناهج، ولكنّنا نصرّ كلّ الإصرار على أنّ تعدّدها هذا إنّما يتمّ (داخل) المجال الذي تنتمي إليه.

وبتعبير آخر، فإنّه إذا كان الناقد - أي ناقد - حرّاً في اختيار المقاييس التي يريد محاكمة ظاهرةٍ ما على أساسها، فإنّ حريته هذه مرتبطةٌ أوثق الارتباط بطبيعة مقاييسه، وبمقدار انتمائها إلى الميدان الذي يريد أن يشتغل فيه، أو بمقدار تعلّقها به، وقدرتها على خدمته والتأكيد عليه.

هذه الحقيقة تقودنا إلى حقيقةٍ أخرى مهمّةٍ وحاسمةٍ في إطار الأصول والقواعد المنهجيّة للبحث، وهي أنّ أيّة ظاهرةٍ يراد دراستها بحاجةٍ دوماً إلى الاستقلال عن جميع شروطها الخارجيّة، أي إلى عزلها، والتعامل معها على أنّها (بنيةٌ) لها قوانينها الداخليّة الخاصة بها، والتي تضبط حركتها، وتحدّد طبيعتها. غير أنّ هذا العزل لا يستمرّ طويلاً، إذ سرعان ما يتمّ ربط هذه البنية مرّةً أخرى بمحيطها الخارجيّ، ولكن على ضوء المعطيات الجديدة التي تمّ الحصول عليها إبّان عملية العزل، حيث تتولّى تلك القوانين الداخليّة المكتشفة الإشراف على عمليّة الربط، وتنظيم العلاقات بين ما هو (داخلي) و(خارجي)، أي بين ما هو (خاص) و(عام). ومعنى هذا أنّ مشروعيّة الظاهرة لا تستمدّ ولا تتحدّد بفعل علاقتها مع الخارج، وإنّما بفعل القانون الداخليّ الذاتيّ الذي ينظّم تلك العلاقة.

من هنا يتبين مقدار المغالطة التي وقع بها القاسم

في دراسته لشعر الانتفاضة، عندما اعتبر مشروعيّته مستمدّةً من الحدث السياسيّ - وهي تهمةٌ وجّهت إليه، فلم ينكرها، بل دافع عنها - الذي ينتسب إليه، أي من الانتفاضة نفسها. وبالطبع، فنحن لا ننكر أن شعر الانتفاضة قد يتحوّل إلى معطى سياسي، لكنّ هذا لن يتمّ - حتماً - إلا ضمن ممارسةٍ نقدية من نوع آخر قد نسمّيه (نقداً سياسيّاً) أو شيئاً من هذا القبيل، لكنّه - بالتأكيد - لن يكون (نقداً أدبيّاً). إنّ شعر الانتفاضة - من وجهة نظر النقد الأدبيّ - لا علاقة له بالانتفاضة، إلاّ في الحدود التي تخدم وتؤكّد وجهه الأدبيّ، أي التي تفرضها طبيعته الداخلية من حيث هو ظاهرةٌ أدبيّة.

غير أنّه إذا كان ثمّة حاجةٌ إلى مزيد من الشرح، فلننظر في هاتين العبارتين:

١ - [آنية الزهر].
٢ - [الزهر جميل].

السؤال الآن: ما الإضافة التي حقّقتها العبارة الثانية إلى موضوع العبارة الأولى (الآنية)؟ وهل بوسعنا أن نستنتج منها أنّ الآنية جميلةٌ أيضاً؟

حسناً، لنتأمل العبارتين التاليتين أيضاً:

١ - [شعر الانتفاضة].
٢ - [الانتفاضة همّ الحياة].

ولنتساءل عمّا يمكن أن يترتّب على العبارة الثانية من نتائج. الكاتب يقول: [ولّما كانت الانتفاضة هي همّ الحياة فلا غرابة في أن يكون شعر الانتفاضة همّ الثقافة].

من جهةٍ، يبدو من العسير علينا أن نفهم كيف يمكن ألاّ يكون للثقافة من همّ سوى شعر الانتفاضة. إنّه (همّ ثقافيّ)، وهذه حقيقةٌ لا نجادل حولها، لكنّه بالتأكيد ليس الهمّ الأوحد كما قد يوحي به تعبير (همّ الثقافة) بصيغته الإطلاقيّة.

ومن جهةٍ أخرى - وهذا ما نريد الوصول إليه - فإنّنا إذ نعتبره (همّاً ثقافياً) لا نفعل ذلك قياساً إلى أن الانتفاضة هي (همّ الحياة) - كما يرى الكاتب -، فهذه مسألةٌ أخرى، ولكن نظراً لما يحمله هذا الشعر من قيم تمسّ هويّته الأدبيّة، وهي قيم تختلف بلا ريب عن قيم الانتفاضة.

مثل هذه القياسات المنطقيّة الفاسدة تملأ المقالة من أوّلها إلى آخرها. يقول مثلاً: [وإذا كانت الانتفاضة مقدّسةً فهذا لا يعني بالضرورة أن كلّ ما يكتب فيها وعنها هو تنزيل مقدّس]. القول في ظاهره صحيح، لكنّه في حقيقته - وخاصةً عندما نعيده إلى سياقه في النصّ - قولٌ شديد التهافت، إذ إنّ عبارة (لا يعني بالضرورة) تؤدّي بنا إلى الاعتقاد بأنّه (قد يعني). لقد كان من الأسلم للكاتب لو استبدلها بعبارة (لا يعني على الإطلاق) مثلاً، ليؤكّد لنا أن شعر الانتفاضة يظلّ شعراً سواءٌ أكانت الانتفاضة مقدّسةً أم لا، بل سواءٌ انتسب إلى الانتفاضة أم إلى غيرها، وأنّ الانتفاضة ليس بمقدورها أن تمنح شعرها امتيازاً ما، كما أنّها لا تقدّم له أيّة حصانةٍ ضدّ النقد.

من هذه الزاوية - زاوية التداخل بين ما هو (أدبيّ) و(إيديولوجي) - نستطيع تفسير عباراتٍ مثل (الإرهاب) و(المتغرّبين المستغربين) و(عقدة القزامة) و(عدائية التراث) و(دوافع استشراقيّة سياسية في جوهرها)... إلخ، وهي عبارات وردت في معرض ردّ الكاتب على خصومه من النقّاد الذين يتّهمون قصائده وقصائد غيره من شعراء الانتفاضة بـ (المباشرة) و(الخطابيّة) و(المنبريّة)، ويطرحون مفاهيم - مقيسة أو غير مقيسة، لا فرق - حول (الشعر) و(الحداثة) وينادون بـ (الغموض) وما إلى ذلك. إنّ أوّل ما يلفت الانتباه هو أنّ كلاّ من القاسم وخصومه ينطلق من موقعٍ يختلف عن الآخر. ففي حين يبدو الخصوم رجالَ (أدب) يلتزمون بحدوده، ويستخدمون مفاهيمه ومصطلحاته النقدية (شعر - حداثة - مباشرة - غموض...)، يبدو القاسم رجل (إيديولوجيا) يريد فرض سلطته عليهم باسم مقدّساته - وما أكثرها -. وبالطبع، فنحن مهما حاولنا أن نشدّ على يد القاسم، ونهنئه على صدق مشاعره، ونبارك فيه حماسه، لا نستطيع إلاّ الإقرار بأنّه وضع نفسه في مأزق لا يحسد عليه، فبدا كمن يخاطب الأعمى بلغة الإشارات، أو على الأقلّ كمن يحاور رجل الدين بلغة البيسيك أو الكوبول.

إنّه يتّهم خصومه بممارسة نوع متخلّف من (الإرهاب الفنّي)، وبغضّ النظر عن موقفنا ضدّ الإرهاب بشتّى أنواعه، فإنّنا نفتقد أنّه (ربّما) كان لذلك الإرهاب ما يسوّغه طالما أنّه (فنّي)، أمّا ما لا قبل لنا ولا لغيرنا بتسويغه فهو ذلك الإرهاب (الإيديولوجي) المنقطع عن سياقه، والذي لم يتوان صاحبه عن الاستعانة بأسلحة الانتفاضة نفسها من (حجارة) و(زجاجات مولوتوف)، وعن تعبئة كل ما يمكن تعبئته من (شهداء) و(طالبات مدارس) و(أشبال)، ليحشدهم في (ساحات وأزقّة المخيّمات)، معلناً حالة الاستنفار القصوى لمواجهة (الحداثيّين) دعاة (الغموض المبتذل - كما يقول) و(الهذيان المرضيّ) و(الإبداع الحرّ من قيود الوزن)..!!

والغريب أنّ قبضة الإيديولوجيا هذه لا تكتفي بالإجهاز على نظريّة النقد الأدبيّ وأسسها، بل تطال كذلك نظرية الأدب نفسه، لتجعل منه ألعوبةً تحرّكها وتتكيّف بها كما تشاء لها نزواتها وأهواؤها. يقول القاسم: [لا عيب في كوننا شعراء قضيّةٍ كبيرة، وأكثر من ذلك فنحن نعتزّ بأنّ شعرنا يقوم بدوره (كاملاً) في (تعميم) هذه القضيّة و(الدعوة لها) فنياً بما يزيد من اعتباره عالمياً وبما يسهم في تحويلها إلى همٍّ بشريّ كونيّ]. إنّ الكاتب - من حيث لا يدري، وفي غمرة انفعالاته الصادقة بلا ريب تجاه قضيّته الكبيرة - يقدّم لنا فهماً بدائياً مسطّحاً غاية التسطيح عن الأدب ووظيفته، ويتجاهل حقيقة أنّ الأدب خلقٌ قبل أن يكون تعبيراً، وقبل أن يكون وسيلة دعايةٍ وترويج لقضيّةٍ من القضايا مهما كان حجمها. ومع هذا، ولكي لا نتورّط في الحديث عن إشكالية من هذا النوع بحاجةٍ إلى وقتٍ لا نملك الآن شيئاً منه، فإننا نكتفي بالإشارة إلى أنّنا (نظنّ) أنّ سميح القاسم نفسه - وهو أحد رموز الحركة الشعريّة العربيّة المعاصرة - لم يحظ بما حظي به من احترام بين المشتغلين بالأدب ونقده لأنه كان داعية للقضيّة الكبرى التي يؤمن بها، حتى ولو كان هذا هو رأيه في نفسه. لقد كان ذلك - كما نظنّ - لأنّه شاعرٌ أوّلاً، وقبل أيّ شيءٍ آخر. إنّ سميح القاسم الداعية لن يكون محطّ اهتمام الناقد الأدبيّ، كما أنّه لن يكون له وزنٌ في ترجيح حكمٍ على آخر، فالاعتبار الأوّل والأخير في هذا المجال سيكون لسميح القاسم شاعراً وفنّاناً.

* * *

وعلى أية حال، فإنّنا نعتبر أنّ النقطة الأخيرة في حديثنا هذا كانت نوعاً من الاستطراد لم نقصده بحدّ ذاته، بقدر ما قصدنا تعرية الجوانب (المنهجيّة) المخترقة بفعل الضغوط الإيديولوجية المسلّطة على المقالة من (خارجها). أضف إلى هذا أنّنا نعتقد أن كلّ ما جاء في المقالة من مواقف وأفكار ونتائج وأحكام هو من حقّ صاحبها، ولذلك لم نشأ التعليق عليه أو مناقشته إلاّ حيث وجدنا خللاً في أسلوب عرضه ممّا لا يتّفق مع مبادىء وتقاليد النقد الأدبي الذي هو - بلا شكّ - حقلٌ من حقول المعرفة يتمتّع بقدرٍ كبير من الاستقلالية والتميّز.

وأخيراً، فنحن إذ نشدّد الرقابة على هذا الجانب، ونؤكّد على أهمّية الضبط المنهجيّ، وخاصةً فيما يتعلّق بحدود النقد والمساحات التي يحقّ له مقاربتها أو لا يحقّ، فذلك لسبب واحد على الأقلّ، هو أنّ غياب هذا الضبط يفقد الممارسة النقديّة تماسكها ودقّتها ووضوحها، ويجرّدها بالتالي من مصداقيّتها، ويجعل من نتائجها - مهما كانت درجة صحّتها - دون معنى، أو على الأقلّ غير مبرّرةٍ التبرير الكافي. وهذه هي - للأسف - السمة الغالبة على كثير من الممارسات النقديّة الأدبيّة العربيّة. وما طغيان النزعة الانفعالية على هذه الممارسات، والاعتماد في معظم الأحيان على النوايا الطيّبة، إلاّ نوعٌ من التعويض عن القصور الذي خلّفه غياب المنهج المضبوط، لكن هذا لا يكفي، بل إنّه غير معترفٍ به، ولا يمكن النظر إليه بعين الاعتبار في أيّ حالٍ من الأحوال... □

ناقد ومنقود

ماذا فعل نزار قبّاني بالشّعر!

عبد الله ونّوس
سورية

■ في البداية.. لا يستطيع أحدٌ إطلاقاً أن يؤثّر على حضور نزار قبّاني الشّعري على مدى خمسين عاماً. انطلاقاً من هـذه النُّقطة أحببتُ أن أقولَ رأيي كقارىء فيما يكتُبُه نزار قبّاني - شاعرنا الجميل - في السّنوات الأخيرة.

وقد دفعني لذلك ما قرأتُهُ في عدد شهر آب ١٩٩٠ وهو قصيدة - كما ورد في فهرس المجلّة - عنوانُها «ماذا فعل العرب بالشّعر».

ولن أخوضَ كثيراً في التّفاصيل، لأنَّ هواجسي قليلة.. أُحبُّ أن أقولها مباشرةً.

منذُ بلقيس - باعتقادي - بدأ شاعرُنا مرحلة لا شعريّة.. قوامُها الإنفعال.. والتّعميم.. وما إلى ذلك.

لنستمع إلى هذا المقطع من قصيدتِه الآنفة الذّكر:

«العرب يحبّون أن يأكلوا الأزاهير
وهي نيّة/ والنّساء وهُنَّ نيّئات/
ويهجمون على القصيدة بأسنانهم/ وعلى الحرّية
بالهراوات والقنابل المسيلة للدّموع/ وعلى
تلميذة المدرسة قبل أن ينبتَ زغبُ إبطيها
يدخلون عليها وهي مبلّلة كقرنفلة/ ويخرجون
منها وهي محترقة كهيروشيما»

أستاذ نزار:

من تقصد بكلمة (عرب) هل هم أنا وأنت وهو أم تقصد فئة معيّنة، وإن كنت تريد ذلك فعلاً - أيّ الفئة المعيّنة - فلماذا لا تخاطبها مباشرةً - إن كانت مقصودة بذاتها؟!

هذا الكلام لو خضع للترجمة إلى لغة أُخرى فسيكون كارثة علينا - لأنّهُ سيُوجّهُ توجيهاً مضراً بالتّاريخ والقيم والحضارة المنصرمة! وأذكرُ أنّي طالعتُ مرّةً في الشّعر الصّهيوني المُوجّه للأطفال ما معناه: إنَّ القمر عندما يغيب يقولونَ لأطفالهم: العرب سرقوه! فما الفرق بين رؤية الشّعراء الصّهاينة وبين رؤيتك للعرب في القصيدة؟. إنّها كارثة فعلاً! حتّى على صعيد الشّكل.. إنَّ لغة النصّ أبعد ما تكون عن لغة الشّعر.. فيها من أمراض الشّاعر ما فيها (التعميمات القاتلة والشتيمة المبتذلة والفجاجة) التي لا تُلائم شاعرَنا الذي كانت قصائدُهُ أجملَ الملكات في تاريخ بابل.

لك شاعرَنا كُلّ الحبّ منا.. نحنُ نعتزُّ بانجازاتك على مدى خمسين عاماً.. إلاّ أنّنا محبطون من كلماتك الأخيرة مضموناً.. وشكلاً!□

الــردة

ياسر اسكيف
سورية

«هل أنت قد أمرتهم
أن يخربوا هذا البلد؟
ويسحقونا كالصراصير
بأمر الله
ويضربونا بالبساطير
بإذن الله...

نزار قباني - اصهار الله - مجلة الناقد عدد ١٣ تموز ٨٩»

■ هل الشعر هو الكلام الموزون المقفى. أم أنه شيء آخر لا يحتويه تعريف دقيق. وهل هو خطاب ايديولوجي يغرف الكلمات ويرصفها دون أي اعتبار للجمال وقيمه؟!! يبدو أن اسئلة كهذه ستطرح باستمرار أمام أي نص شعري لا يمنحنا لذة الاكتشاف ولا يصيبنا بدوار المفاجأة.

قالت العرب «أعذب الشعر أكذبه» ومعنى الكذب في هذه العبارة لا يخفى على أحد. فالخيال من أساسيات الشعر، والخيال مفارق للواقع يأبى الحضور بعلاقاته وأسبابه. اذاً لا يمكن استحضاره إلا بالابتكار والخلق مستخدمين الصور الموحية والتراكيب الغريبة مع ما تقوم عليه من أسباب البلاغة.

والشعر الذي لا يحرّض الخيال ويثير في الذات قلقاً وبحثاً، يبقى كلاماً ممجوجاً مهما كانت نوعية القول. وعندما يكون القصد من الفجاجة والمباشرة ادعاء الكتابة للعامة والخاصة معاً فإننا نرتكب خيانة لا تغتفر بحق القارىء أولاً وبحق تاريخنا الشعري ماضيه وحاضره ثانياً، حينما نلقي بكل منجزات حركة التجديد في الشعر العربي إلى الجحيم غير آسفين بل مكرّسين بطريقة مهينة ممارسات مزوري التاريخ، في الوقت الذي نقصد فيه محاربتهم.

ليست الأعمال بالنيات، إنما بذاتها المتحققة، ومن إيماني الأكيد بهذا القول أبيح لنفسي السؤال: أين الشعر في المقطع السابق، إذا أردنا تجاوز الفهم التقليدي المكبل «الشعر هو الكلام الموزون المقفى»، وبعد نصف قرن من الصراع المرير الذي خاضته القصيدة العربية الحديثة كي تثبت وجودها. لقد بات من المسلم به، لدى القارىء والشاعر على حد سواء، أن اللغة في الشعر غيرها في أي مكتوب أو منطوق آخر، ومثلها الصورة، لأن الشعر رؤية مغايرة للعالم، تبتكر شكلها المغاير حينما تفصح عن ذاتها. وبالتالي لم تعد اللغة مجموعة من الاشارات التي تحيل إلى غيرها مباشرة ذلك أنها [«تعلو على ذاتها» و«تزخر بأكثر مما تعد به» وتشير أكثر مما تقول»] كما يذهب أدونيس في كتابه زمن الشعر. واكتناز اللغة الدلالي لا يظهر بصفتها مفردات فحسب، بل بكونها أحجاراً أساسية في بناء النص الذي يضيؤها ويكشف عن خصبها دون أن يكون لها ذلك في مكان آخر. فالكلمة «معنى مباشر ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق».

ادونيس - المصدر السابق فالحجر حجر أينما وجد ولكن الداخل منه في بناء تحفة معمارية غيره في جدار سيء البناء. وعند الانتقال من المفردة إلى الصورة الشعرية علينا الاقرار بأن الأخيرة هي إعادة خلق لعلاقة وجود على أساس مبتكر، ولتحقيق ذلك لا بد من النهوض بعيداً عن أدوات الانتاج السائدة واجتراح أدوات جديدة تُظهر المُنتَج غريباً مدهشاً مغايراً، وما ينطبق على الصورة ينطبق على النص كوحدة بنيوية.

وهل كانت التفعيلة يوماً، سبباً كافياً لنهوض الشعر بمعزل عن أسبابه الأخرى؟

وأخيراً ما الجديد والمبتكر، أين الكشف والنبوءة فيما تقوله «اصهار الله»؟ لا أعتقد أن قارئاً أو ناقداً يمكن أن يأتي بشيء من هذا. وما تقوله «اصهار الله» لا يعدو كونه تكراراً لقول العامة من الناس ليس في وطننا العربي فقط بل في جميع البلاد المنكوبة بحكامها.□

هذا الشعر هذا الحجر

مظفر حسين
العراق

■ في العدد ١٨/١٢/١٩٨٩ من «الناقد» كان في ردّ على الخليلي علي نوري الجراح الذي كتب في عدد آذار من (الناقد) مقالاً بعنوان «الشعر الذي صار حجراً» الكثير مما يفوتنا أثناء الكتابة حول هذا الموضوع أو ذاك ولأن ما أثاره كلٌّ من الجراح والخليلي حول ما كتب من شعر للانتفاضة يثير الاهتمام أود أن أدلي برأيي حول هذا الموضوع.

حجرٌ وكلّمنا! لكل فعل «لغة» واللغة وسيلة للاتصال وبالتالي للتواصل بين طرفين.

اعتقد ان من المفردات القليلة التي لم تشغل عقل الكثير من الشعراء والكتاب والفنانين هي مفردة (ح ج ر)، رغم أنها شغلت الدنيا وملأت الصفحات!. والحجر كمادة، أداة بناء وردم في آن، والحجر بألوانه المتعددة حجر.

لم يزن الحجر فعله... فقط هو العقل الذي زانه بأكفٍّ صقلته فجعلت منه معياراً لوجه من أوجه الصراع، هذا الفعل له وجهه المنظم، ليس اكتشاف هذا بل امر اكتسب بديهيته من استمراريته على يد من سوّاه ونفخ فيه من روحه ليميد الأرض تحت أقدام الغزاة.

هذا الفعل المضيء الذي خطتهُ بعناية فائقة أيد هي الطولى في زمن قصرت فيه أيدينا، وهذا فعل فاعله واضح كرصاصة تصوب نحو العدو في زمن طاشت فيه رصاصاتنا!.

هذا الفعل الإنساني، كيف تعاملنا معه، نحن الذين منه؟

نظرة فاحصة لما كتب (باستثناء بعض الكتابات، على سبيل المثال لا الحصر. أذكر قصيدة الشاعر السوري بندر عبد الحميد (موجز اخبار النهار الفلسطيني) المنشورة في مجلة الهدف العدد ٨٩٧ بتاريخ ٣١/١/١٩٨٨ والصادرة في دمشق)، نظرة فاحصة لما كتب سترينا أننا تعاملنا مع الفعل كفعل دون استيعاب لابعاده... للظروف التي ساهمت في اطلاقه. أما الفاعل فقد رأينا فيه الردّ على انكساراتنا، فصفقنا وكتبنا بلوعة وشوق... كتبنا بصدق لا ريب فيه ولكننا همشنا الحدث.. لم نعطه ما يستحق.

نحن لم نستقرىء هذا الفعل وفاعله.. هذه الجملة المفيدة تماماً، المتحركة باستمرار... لقد كنا كطفلٍ أُخِذَ بضوء القمر!، فرددنا حجرٌ.. حجرْ. حتى انّ البعض منّا صار يلعب على المفردة بما لا طاقة لها عليه، فشيد عمارات من الحجر المجوف!.

صحيح أن الاحداث العظيمة، يكتب عنه بعد حين وربما بعد زمن طويل وقد تستمر الكتابة عنها أجيالاً، ولكن صحيح كذلك أن مهمة الشعر هي استشراف الحدث... استنهاض اللغة كي تبلغ مستوى الحدث.

أحدهم أعاد على مسمعي «أن الشعر العظيم هو ما يعبر عن أمور معقدة بلغة بسيطة» فتساءلت أين يكمن الإشكال إذن؟ في فهم البساطة أم في فهم الحداثة؟□

